



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO PAULO**  
**ESCOLA DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS**

NANCY MARIA ANTONIETA BRAGA BOMENTRE

IMAGENS FEMININAS EM TARQUÍNIA: ESTUDO ACERCA DE ARTE E GÊNERO

Guarulhos

2019

NANCY MARIA ANTONIETA BRAGA BOMENTRE

IMAGENS FEMININAS EM TARQUÍNIA: ESTUDO ACERCA DE ARTE E GÊNERO

Dissertação de Mestrado apresentada à Universidade Federal de São Paulo como requisito parcial para obtenção do título de mestre em História da Arte. Orientador: Prof. Dr. José Geraldo Costa Grillo. Financiada pela FAPESP, na modalidade bolsa de mestrado, processo n. 2017/02240-0.

Guarulhos

2019

Bomentre, Nancy Maria Antonieta Braga

Imagens femininas em Tarquínia: estudo acerca de arte e gênero/Nancy M. A. B. Bomentre. São Paulo, 2019. 167p.

Dissertação de mestrado

Universidade Federal de São Paulo- Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em História da Arte, 2019.

Orientador: Prof. Dr. José Geraldo Costa Grillo

Título em inglês: *Female images in Tarquinia: study about art and gender.*

1. Arte Antiga. 2. Arte Etrusca. 3. Pintura. I. José Geraldo Costa Grillo. II. Título.

NANCY MARIA ANTONIETA BRAGA BOMENTRE

IMAGENS FEMININAS EM TARQUÍNIA: ESTUDO ACERCA DE ARTE E GÊNERO

Dissertação de Mestrado apresentada à Universidade Federal de São Paulo como requisito parcial para obtenção do título de mestre em História da Arte. Orientador: Prof. Dr. José Geraldo Costa Grillo. Financiada pela FAPESP, na modalidade bolsa de mestrado, processo n. 2017/02240-0.

Orientador: Prof. Dr. José Geraldo Costa Grillo  
(Universidade Federal de São Paulo)

Aprovado em: 28 de março de 2019.

Prof. Dr<sup>a</sup>. Renata Senna Garraffoni  
(Universidade Federal do Paraná)

Prof. Dr<sup>a</sup>. Angela Brandão  
(Universidade Federal De São Paulo)

*Às minhas avós, Amabile e Antonetta.*

## **Agradecimentos**

Agradeço imensamente a oportunidade de silêncio e recolhimento fundamentais para a execução deste trabalho. E esta foi proporcionada graças ao financiamento concedido pela FAPESP- Fundação de Amparo para a Pesquisa do Estado de São Paulo, pois através da bolsa de mestrado oferecida pude ter horas de leitura e introspecção necessárias para a produção acadêmica.

“(...)e porque sabemos que este é um povo antiquíssimo que não se assemelha a nenhum outro nem por sua língua nem por seus hábitos de vida”.

*(Dionísio de Alicarnasso, I, 30, 2)*

## RESUMO

A presente dissertação tem por objetivo uma análise imagética sobre as representações femininas pintadas nas paredes das tumbas da Necrópole de Monterozzi, na antiga cidade etrusca de Tarquínia. Estas representações femininas apresentam aspectos particulares, nas quais podemos ver as mulheres se ocupando de atividades consideradas impróprias a elas nas culturas coevas, que tem como seus maiores representantes as sociedades grega e romana. Os etruscos não gozavam de grande consideração da parte de seus contemporâneos, rendendo críticas destes a respeito do comportamento das mulheres daqueles. Visamos, assim, conferir a veracidade dos relatos produzidos por gregos e romanos que tiveram contato com os etruscos, via direta ou indireta. Isto posto, a dissertação aborda aspectos da produção artística etrusca, assim como aspectos de sua religião, pois as pinturas encontram-se em ambiente funerário, diretamente relacionado com as convicções religiosas. Abordamos, ainda, tópicos a respeito da condição das mulheres do período, tanto na Etrúria como suas contemporâneas. Apresentamos, também, um apêndice à dissertação, com a tradução para o português do artigo de Wolfgang Helbig, *Dipinti Tarquiniense*, publicado, em 1870, pelos *Annali dell'Istituto di Corrispondenza Archeologica di Roma*. O artigo em italiano é o relatório de escavação de três tumbas em Tarquínia, que o arqueólogo alemão foi incumbido de realizar. Visamos, desta forma, analisar, por meio da arte, o espaço feminino na sociedade etrusca, assim como, através do estudo da sociedade, compreender a arte etrusca. Deste modo, contribuindo para um melhor entendimento desta cultura que participou de forma profunda no curso da cultura romana e, conseqüentemente, da cultura ocidental.

**Palavras- chave:** arte etrusca, cultura etrusca, relações interculturais, representação feminina na pintura.



## ABSTRACT

*The present dissertation aims an imagery analysis of the female representations painted on the walls of the tombs of the Necropolis of Monterozzi, in the ancient Etruscan city of Tarquinia. These female representations present particular aspects, in which we can see the women involved in activities considered inappropriate to them in the coevals cultures, which has as its major representatives the Greek and Roman societies. The Etruscans did not have great consideration on the part of their contemporaries, giving criticisms of these about the behavior of the women of those. We aim, therefore, to verify the veracity of the reports produced by Greeks and Romans who had contact with the Etruscans, directly or indirectly. This dissertation deals with aspects of Etruscan artistic production, as well as aspects of its religion, since the paintings was found in a funerary environment, directly related to religious convictions. We also discuss topics regarding the condition of women of the period, both in Etruria and their contemporaries. We also present an appendix to the dissertation, with a translation into Portuguese of the article by Wolfgang Helbig, *Dipinti Tarquiniense*, published in 1870 by the *Annali dell'Istituto di Corrispondenza Archeologica di Roma*. The article in Italian is the report of excavation of three tombs in Tarquinia, which the German archaeologist was charged to perform. We aim, in this way, to analyze, through art, the feminine space in Etruscan society, as well as, through the study of society, to understand Etruscan art. In this way, contributing to a better understanding of this culture that participated profoundly in the progress of Roman culture and, consequently, of Western culture.*

**Keywords:** *Etruscan art, Etruscan culture, intercultural relations, female representation in painting.*

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

1. Cerveteri, Necrópole de Banditaccia	35
2. Tarquínia, Tumba das Bigas	36
3. Cerveteri, Tumba dos Escudos	37
4. Vulci, Tumba François	39
5. Paris, Sarcófago dos Esposos	41
6. Boston, Tampa de sarcófago	42
7. Florença, Sarcófago de Larthia Seianti	43
8. Londres, Sarcófago de Hanunia Tlesnasa	44
9. Tarquínia, Sarcófago de Laris Pulsena	45
10. Florença, urna funerária de Montescudaio	56
11. Florença, estela funerária de Fiesole	58
12. Roma, ânfora de Osteria dell'Osa	59
13. Londres, relevo do Palácio de Assurbanipal	65
14. Roma, Relevo do Palácio de Acquarossa	70
15. Tarquínia, Tumba dos Vasos Pintados	71
16. Tarquínia, Tumba dos Vasos Pintados (detalhe)	73
17. Tarquínia, Tumba do Velho	74
18. Tarquínia, Tumba do Velho (detalhe)	74
19. Tarquínia, Tumba dos Leopardos	76
20. Tarquínia, Tumba do Navio	76
21. Tarquínia, Tumba das Bigas	77
22. Orvieto, Tumba Golini	79
23. Roma, Relevo do Palácio de Acquarossa	81
24. Necrópole de Grotta Porcina	82
25. Orvieto, Tumba Hescanas	82
26. Tarquínia, Tumba dos Leopardos	83
27. Tarquínia, Tumba do Triclínio	84
28. Orvieto, Tumba Golini	84
29. Tarquínia, Tumba das Bigas	86
30. Tarquínia, Tumba das Leas	87
31. Tarquínia, Tumba do Gallo	89
32. Tarquínia, Tumba do Triclínio	90

## SUMÁRIO

<b>1. INTRODUÇÃO</b>	
<b>1.1 Considerações iniciais</b>	<b>12</b>
<b>1.2 Objetivo e método</b>	<b>23</b>
<b>1.3 Plano de trabalho</b>	<b>26</b>
<b>2. Capítulo I- Do espaço sepulcral e da arte na cultura etrusca</b>	<b>29</b>
<b>3. Capítulo II - Do espaço das mulheres nas culturas antigas</b>	<b>46</b>
<b>4. Capítulo III- Da apreciação e descrição das pinturas</b>	<b>62</b>
<b>4.1. Cenas de banquete</b>	<b>63</b>
<b>4.2.Cenas com musicistas e dançarinas</b>	<b>79</b>
<b>4.3. Descrição das cenas nas tumbas</b>	<b>91</b>
<b>5. Conclusão</b>	<b>103</b>
<b>6. Referências Bibliográficas</b>	<b>105</b>
<b>6.1.Referências das ilustrações</b>	<b>112</b>
<b>7. Apêndice: Tradução de “Dipinti Tarquiniese”. Introdução</b>	<b>115</b>
<b>7.1. Pinturas Tarquinesas</b>	<b>119</b>

## INTRODUÇÃO

### Considerações iniciais

As pinturas parietais encontradas nas tumbas da Necrópole de Monterozzi, na antiga cidade etrusca de Tarquínia, impulsionaram o presente estudo, que visa traçar considerações sobre a arte e cultura etruscas, tendo por foco as figuras de mulheres nas imagens nestes sepulcros. Buscamos apresentar aspectos da sociedade etrusca visando compreender a arte, assim como através da arte buscamos compreender aspectos da sociedade etrusca, pois temos em mente que, nos estudos sobre as culturas da Antiguidade, dada a escassez de informações, se faz necessário usar de todos os meios disponíveis para ampliar o conhecimento destas. Assim, procuramos reunir referências tanto históricas como artísticas, tal fontes escriturais de autores da Antiguidade, estudos históricos prévios e, ainda, trabalhos específicos sobre arte etrusca, pretendendo abranger diferentes aspectos que envolvem os estudos sobre a Etrúria, que é, para muitos, ainda, uma cultura misteriosa. Deste modo, traçamos o percurso iniciando o entendimento sobre estudos a respeito de culturas e grupos sociais antes considerados menores.

Grupos sociais não dominantes ou excluídos de poder usualmente eram apartados dos estudos históricos, que focavam, maiormente, em fatos históricos relacionados a grupos detentores de poder tanto político quanto econômico. Logo, cristalizando a ideia da relevância dos fatos relacionados a conjunturas políticas e econômicas, eclipsando conjunturas relativas às sociedades e culturas no tocante aos comuns. Nas últimas décadas, houve um crescente e importante estímulo nos estudos, impulsionados, principalmente, tanto pela arqueologia pós-processual quanto pelos movimentos feministas e outros preteridos anteriormente, que visam dar voz nas pesquisas históricas a grupos anteriormente pospostos. Entre estes, aponto os estudos sobre gênero e sobre grupos sociais subalternos. Este movimento alcançou também as pesquisas sobre culturas da Antiguidade, entre estas, as mediterrâneas. Desta forma, os conceitos consolidados a respeito do funcionamento das sociedades e culturas antigas anteriormente, voltaram à ordem do dia, sendo reavaliados e atualizados. Um grande número de pesquisadores em universidades britânicas, americanas e francesas, entre outras, além das brasileiras, têm se reunido em grupos de estudos que visam dar visibilidade a fatores e grupos

antes negligenciados pelos estudos históricos por não pertencer aos círculos prepostos. No Brasil, encontramos empenhados nesta abordagem grupos de estudos em diversas universidades, como: UNIFESP, UNICAMP, USP, entre outras.

Conseguimos nos aproximar do passado através da Arqueologia, porém, este campo de estudo, no decurso de sua trajetória, comportou alterações na maneira de aproximação do seu objeto de pesquisa, a história dos povos da antiguidade.

A motivação primeira para uma aproximação com as culturas da Antiguidade foi um “gosto pelo antigo”. As formas da antiguidade, nomeadas como clássicas, por serem conceituadas como modelo para arte, já suscitavam a admiração dos próprios gregos e romanos, que admiravam as obras dos grandes artistas, porém sem a percepção de que estes constituíssem um dado histórico, desta forma, considerados, sobretudo, como reminiscências para as gerações futuras (JOVINO, 1992, p.15-6). O registro de muitas obras antigas- muitas das quais só conhecemos por estes relatos- foi feito por historiadores romanos, como Varrão, Catão, Cícero e ainda Plínio, o Velho, mas, ainda por gregos, como Tucídides.

No período medieval o interesse pela antiguidade ainda estava presente, mesmo que este se apresentasse com uma ordem prática em relação aos monumentos remanescentes. Como aponta Anders Andrén, durante o período carolíngio muitos textos antigos foram coletados e profundamente estudados e artefatos reutilizados (ANDRÉN, 1998, p. 10).

Durante o renascimento italiano, a antiguidade foi a protagonista das profundas transformações estéticas e de pensamento ocorridas no período e, segundo Maria Bonghi Jovino “o despertar humanístico encarou o conhecimento do mundo clássico com um espírito apaixonado, novo, e mais perto da realidade do passado” (JOVINO, 1992, p.20). A partir de então, foram vários os artistas que se dirigiam a Roma com o intuito de estudar os monumentos remanescentes. Além da inspiração artística, um estudo prático para a solução de problemas de ordem técnica, tal como Brunelleschi para solucionar o problema construtivo da cúpula da catedral de Santa Maria del Fiore, em Florença.

Logo no início do século XVI, 1506, a descoberta do grupo escultórico de Laocoonte, restaurado por Michelangelo, juntamente com o Apolo de Belvedere, torna-se emblemática do espírito antiquário da época. Segundo Jovino (1992, p.22-3) os antiquários eram “*gli studiosi degli usi e dei costumi degli antichi, e soprattutto della mitografia, le quali cose essi fecero*

*com molta erudizione ma com poco senso critico e com scarso metodo*”<sup>1</sup>. A vista disso, o grande impulso para a pesquisa arqueológica a partir do referido período foi o colecionismo. Ainda segundo a autora, a arqueologia tal como culto ao antigo, tornou-se símbolo de memória da grandeza antiga e nobre de Roma. Ao mesmo tempo, os antigos textos eram estudados com o intuito de imbuir um aperfeiçoamento do espírito. Andrén aponta que os mesmos humanistas que estudavam os textos antigos no campo da retórica e da filosofia moral produziram obras de viés histórico abordando os artefatos, monumentos e inscrições visando checar os textos clássicos (ANDRÉN, 1998, p.11).

Tradicionalmente, Johann Joaquim Winckelmann é apontado como o primeiro historiador da arte da Antiguidade. O arqueólogo alemão, nascido no século XVIII, na impossibilidade de atribuir autoria das peças de arte grega encontradas em escavações, que compunham os *gabinetes de curiosidades* (gérmen dos museus vindouros, coleções formadas ocasionalmente por viajantes que realizaram o *Gran Tour*) elaborou um método de estudo através dos estilos nos quais os objetos se afinavam (CASTELNUOVO, 2006, p 135). Segundo Jovino, o alemão tinha por escopo descobrir a essência da arte, a busca por uma estética absoluta, que deveria inspirar e guiar os artistas de sua época (JOVINO, 1992, p.34). As categorias de análise formal compreendiam os estilos, segundo Winckelmann, seguindo uma ordem cronológica de produção: o estilo arcaico, ou da arte rudimentar, de peças produzidas nos séculos VIII até o VI a. C.; o estilo clássico, considerado o apogeu da arte antiga, que compreende peças produzidas no “século de ouro”, o período do governo de Péricles, século V e IV a. C.; e, por fim, o estilo helênico, a partir do século III a. C. Neste estilo, a arte é vista em declínio, período após as guerras do Peloponeso e a invasão dos macedônios, liderados por Alexandre, que acabou por tirar de vez a supremacia atenaica (WINCKELMANN, 1993). Em vista disso, as obras de arte antigas estabelecem-se num traçado cronológico de produção, formando uma linha histórica da arte.

No último quarto do século XVIII estabeleceu-se ainda o estudo arqueológico de base filológica através dos estudos das fontes escritas, principalmente na Alemanha. Estas eram usadas, de princípio, para o entendimento dos vestígios materiais encontrados. Desta forma, os objetos são buscados através das fontes escriturais e, sendo encontrados, adquirem o papel de suporte para as mesmas. Segundo Andrén, o ponto de partida para as escavações arqueológicas eram os textos clássicos. A escolha era normalmente de templos e santuários

---

<sup>1</sup>. “eram estudiosos dos usos e costumes dos antigos e, sobretudo, da mitografia, as quais eram coisas feitas com muita erudição, mas com pouco senso crítico e com escasso método”.

citados nas fontes antigas onde se esperava encontrar inúmeras obras de arte (ANDRÉN, 1998, p.17). Não obstante, resquícios arquitetônicos e esculturas mantiveram seu valor como obra de arte, compondo agora as coleções dos museus recém-estabelecidos. O autor ainda aponta que a maior parte das coleções dos grandes museus europeus é resultado de uma desorganizada caça ao tesouro, na sua maior parte executada por iniciativa privada, como o friso do Parthenon levado pelo Lorde Elgin para Inglaterra ou os vasos pilhados das tumbas nas necrópoles da cidade etrusca de Vulci<sup>2</sup>.

Devemos apontar ainda a descoberta em meados do século XVIII da cidade de Pompéia, que pela própria natureza da descoberta, estimulou um interesse no público geral a respeito da escavação. Este sítio, juntamente com Herculano, é uma das mais longevas escavações, mantendo-se operante ainda depois de mais de 250 anos.

Apontamos neste ponto sobre os usos do passado como justificativas de políticas excludentes. Temos em mente que traços culturais dos povos do passado, tais quais textos, formas artísticas, conceitos, muitas vezes foram tomados e reinterpretados por grupos ou pessoas que exerciam ou almejavam o poder segundo sua vontade e direção doutrinária, ideologias as quais buscavam validade pela autoridade histórica. Com a intenção de legitimar seus discursos, principalmente nos dois últimos séculos, temos visto apropriações contumazes das formas desenvolvidas pelas culturas grega e romana por grupos que almejam ou exercem poder transpassando valores pertinentes a estas no seu tempo, como herdeiros do legado cultural que permaneceu numa linha histórica ininterrupta da Antiguidade à Modernidade.<sup>3</sup> Porém, esta linha histórica ininterrupta não pode ser considerada. Como aponta Belleboni-Rodrigues no seu artigo sobre os usos do passado existem limites para conexões históricas e estes devem ser considerados e pensados. No texto, a autora oferece, como exemplo, a reflexão sobre o uso do termo democracia trazida pelos revolucionários franceses no final do XVIII, mas Belleboni-Rodrigues questiona: em qual Grécia os revolucionários franceses se basearam? Como não há certeza da fonte em que estes se basearam, a democracia dos revolucionários estaria mais próxima da de Esparta “a cidade dos iguais (*homoioi*)” e não de Atenas, considerada usualmente o berço da democracia (p. 213). Tomando por exemplo e analisando algumas apropriações do passado por nações modernas, a autora conclui com a

---

<sup>2</sup> Numa primeira pilhagem, em 1828-9, foram levados mais de três mil vasos cerâmicos de origem grega ofertados nas tumbas como oblação aos falecidos etruscos.

<sup>3</sup> . A respeito da legitimidade das heranças culturais almejadas pelos estados nacionais europeus (alemães, franceses, ingleses) que pretendiam relacionar-se aos gregos e romanos ver ANDERSON, B. Comunidades imaginadas, 2008; GEARY, P. O mito das nações- a invenção do nacionalismo, 2005.

reflexão de que o historiador tem acima de tudo um compromisso com a verdade, nas suas palavras: “(...) é melhor considerar que o uso do passado colabore para uma escrita da história que considere os rastros, os limites concretos, o compromisso com a(s) verdade(s) do que pretender que ela forje verdades”. (BELLEBONI-RODRIGUES, 2017, p. 222).

De modo geral, a História privilegiou, desde sua gênese como disciplina científica, a temática dos grandes feitos de guerra ou econômicos, no qual prevaleceu o discurso da hegemonia masculina de origem europeia, deixando para segundo plano, ainda que quando abordados, temas ligados ao cotidiano e aos comuns. Este é o caso dos estudos sobre gênero. Para tratar sobre este tema, atualmente, é buscada nos estudos uma desnaturalização das normas relacionadas ao corpo e dos comportamentos relacionados à sexualidade, pois estes são definidos através “de processos culturais (do que é ou não natural), produzimos e transformamos a natureza e a biologia e, conseqüentemente, as tornamos históricas” (LOURO *apud* GARRAFFONI, SANFELICE, 2017, p. 278). Conforme Garraffoni e Sanfelice “as identidades de gênero e sexuais são, portanto, compostas e definidas por relações sociais e elas são moldadas pelas redes de poder de uma sociedade” (GARRAFFONI, SANFELICE, 2017, p. 278). Assim, entendemos que a arqueologia pós-processual colaborou para os estudos de gênero (gênero que é de categoria sócio-cultural) e a diferenciação entre o sexo biológico. Desta forma, inferimos que o espaço que cada indivíduo ocupa em suas sociedades está sujeito a uma maior ou menor extensão de acordo com os necessidades e valores que regem o grupo, visando sua organização e manutenção. No entanto, temos em mente que na Antiguidade, ao menos entre os etruscos, o espaço social de homens e mulheres estava definido por sua atribuição biológica.

A partir destas premissas, temos no presente inúmeros estudos sobre o espaço na sociedade que as mulheres ocupavam ao longo da História, nas mais diversas localidades, que buscam reler e reavaliar o tópico. Tal apontado acima, grupos de estudos em países como Estados Unidos e Grã Bretanha, se aplicam para ampliar o entendimento da matéria. Porém, como lembra Rossana Di Poce, na Itália, berço da cultura etrusca, não há um envolvimento premente da parte da comunidade acadêmica em estudos sobre gênero (DIPOCE, 2007, p.4), apesar de estudos importantes pontuais, como o compêndio de Antonia Rallo, *Le donne in Etruria*, de 1989 e o estudo de Marta Sordi, *La donna etrusca*, de 1995, ambas trazendo contribuições muito importantes para o presente trabalho.



A mulher da Antiguidade tradicionalmente foi descrita pelos historiadores do XIX e de meados do XX tendo por base um imaginário idealizado dos anseios e valores vigentes no seu tempo que visavam referendar historicamente políticas intransigentes, definindo os espaços para os grupos sociais arbitrariamente, segundo o interesse daqueles que detinham poder político e econômico. Em vista disto, da mesma forma as imagens das mulheres da Antiguidade foram apropriadas visando legitimar preceitos condizentes com a moral vigente. A partir dos anos 1970, os estudos sobre gênero e sexualidade na Antiguidade entraram na pauta das pesquisas de estudiosas de inclinação feminista determinadas a oferecer uma visão alternativa daquela anteriormente cunhada pela História e pela Arqueologia. Como exemplos de trabalhos recentes no Brasil que tem esta perspectiva, destacamos os artigos de Taís Pagoto Bélo “Boudica nas representações do feminino” e “Escavando Pompéia no início do século XX: arqueologia nacionalismo e identidades em conflito”, citado acima, das pesquisadoras Renata S. Garraffoni e Pérola P. Sanfelice, estas que têm ao longo de suas carreiras acadêmicas, um histórico de pesquisas sobre o papel da mulher na Antiguidade e dos usos das imagens femininas na construção de ideários autoritários.

Igualmente, já são algumas décadas que pesquisadoras têm se debruçado sobre a questão das mulheres na Etrúria. Tal já citadas Antonia Rallo e Marta Sordi na Itália, também Larissa Bonfante e Vedia Izzet nos EUA, são algumas das que têm se dedicado a reformular as ideias a respeito das etruscas. Desentendimentos sobre o tema já se fazem desde a Antiguidade através das assertivas de vários autores do período. Gregos, estes tinham em pouquíssima consideração seus contemporâneos itálicos, os quais eram seus concorrentes diretos no domínio do Mediterrâneo, como lembra Rallo (1989, p.28). Além da concorrência comercial, alguns episódios de grande violência da parte dos etruscos provocaram a idealização dos itálicos como sendo adversários sanguinários. Crueldade esta vista na Batalha de Alalia, os quais os prisioneiros gregos (foceos) foram apedrejados pelos ceretanos sem direito a sepultamento<sup>4</sup> ou ainda na primeira investida de Roma sobre Tarquínia no início do século IV a. C., em que os romanos derrotados tiveram o ventre aberto para serem lidas suas vísceras, como costume dos arúspices (TORELLI, 2001, p.222). Porém, sabemos que estas ocorrências de grande violência não eram privilégio dos etruscos, sendo, de certa forma, paradigma na Antiguidade, como tal a brutalidade que vemos descrita na obra homérica, *Ilíada*.

---

<sup>4</sup> . O impacto da imagem dos cadáveres insepultos na praia teve grande repercussão entre os ceretanos, que para se purificar de tal ignomínia os fez construir um tesouro no Santuário de Delfos. (TORELLI, 2001, p.180; CAMPOREALLI, 2011, p. )

No tocante a arte etrusca, são diversas as perspectivas sobre sua concepção e o valimento de suas formas. Quintiliano (*Institutio Oratoria*, XII), início do século I da nossa era, comentando sobre a produção artística e de como a própria natureza do artista influencia na obra, usa como exemplo comparativo a arte grega e a etrusca, atribuindo a esta uma “dureza” nas formas: “*Calon e Hegesias criaram estátuas mais rígidas, mais próximas daquelas etruscas, Calamis já menos rígidas, ainda mais suaves que Míron, que o precedeu*”. Estrabão (*Geographica*, XII, I, 28) usa desta comparação, porém, estabelecendo uma similaridade da arte etrusca com a grega no período arcaico. Plínio, no livro XXXV da História Natural, dedica-se a tratar das estátuas em terracota que adornavam os templos etruscos, referindo-se à “*signa tuscanica*” para falar do estilo artístico desta estatuária como sendo legitimamente etrusco (*Naturalis Historiae*, XXXV, 154). O romano, no livro XXXIV (43) já havia exaltado a beleza da estátua do Apolo etrusco, exposta na Biblioteca do Templo de Augusto, sem saber se esta era “mais admirável pela cor do bronze ou pela beleza”<sup>5</sup>(CRISTOFANI, 1978, p. 5).

Durante o Renascimento, em ocasião da reorganização espacial das cidades italianas, os achados arqueológicos da antiguidade italiana surgiram em abundância. A arte etrusca recebeu reconhecimento dos soberanos das repúblicas toscanas, principalmente, porque estes buscavam identificação com uma arte genuína do seu passado, própria de seu território. Buscavam, deste modo, fazer frente com a arte de Veneza e também a romana, reconhecidas pelo seu notável passado tanto bizantino quanto romano (PALLOTTINO, 1975a). São inúmeros os monumentos etruscos encontrados no período e vale a menção do sepulcro de Porsena<sup>6</sup>, o bronze de Minerva, em 1541 e a Quimera<sup>7</sup>, em 1553, ambos encontrados em Arezzo (CAMPOREALE, 2011a, p. 22). Nos tratados de arte e arquitetura do período são várias as menções sobre as particularidades do estilo arquitetônico etrusco, tais como de Alberti e Filarete<sup>8</sup>. A motivação política, como mencionada acima, de se estabelecer um novo “Reino da Etrúria” pela parte, em especial, de Cosme I de Medici, fez nascer no período uma “febre etrusca”. Segundo Mauro Cristofani, a coleção de arte etrusca de Cosme I, que inclui a

<sup>5</sup>. Atualmente, esta estátua encontra-se no Museu Etrusco de Villa Giulia, em Roma, em boa conservação. Pode-se ver igualmente a estátua de Héracles, do mesmo período, com formas similares à estátua de Apolo e a mesma cor de bronze.

<sup>6</sup>. Lars Porsena, rei etrusco de Clusium (Chiusi) que promoveu uma invasão a Roma, motivado pela expulsão dos Tarquínios do poder romano, no início do sec. VI a.C., tomando o Janículo.

<sup>7</sup> Estátua de bronze atualmente no Museu Arqueológico de Florença.

<sup>8</sup>. Leon Batista Alberti, *De re edificatoria*, VIII; Antonio Arvelino (Filarete), *Trattato di architettura*.

Quimera de Arezzo, o Aringatore<sup>9</sup>, além dos vasos de bronze e cerâmica, o coloca na posição legítima de precursor do colecionismo de gabinete. O fascínio sofreu um hiato no século seguinte<sup>10</sup>, mas ganhou novo impulso a partir do XVIII, com a criação, em 1726, da *Accademia Etrusca di Cortona* e os estudos sobre arte e língua etruscas do historiador e filólogo italiano Luigi Lanzi<sup>11</sup>, a partir de meados do referido século (CRISTOFANI, 1978, p. 8-9). Esta “febre” provocava tal interesse no colecionismo de antiguidades que muitos artistas do período se dedicavam a fazer obras “*a la Antica*”, melhor dizendo, à moda etrusca. O próprio Leonardo da Vinci reelaborou a planta de uma tumba etrusca para um projeto de um mausoléu encomendado a ele (CRISTOFANI, 1978, p. 6).

É o método de Lanzi que, efetivamente, dá o tom dos estudos sobre a cultura e arte etruscas no século XVIII, pois já apresentava um maior rigor científico, sem se deixar levar pelo deslumbramento e o fascínio das descobertas. Assim sendo, os estudiosos sobre arte etrusca neste período procuravam inserir esta numa linha histórica de estilos, assim como fez Winckelmann sobre a arte grega. O autor alemão também havia estabelecido três períodos de estilo na arte etrusca, porém delegando a esta um menor desenvolvimento que a grega e um caráter negativo ao estilo: “Forçadas e violentas, pois, o forçado é o oposto ao natural e o violento oposto ao decoroso e educado” (Winckelmann *apud* CRISTOFANI, 1978, p.10). Mesmo com uma documentação e objetos escassos para sua análise Winckelmann afirma que:

“*Gli artisti etruschi furono superati da’ Greci nell’esprimire la bellezza, la quale si altera e si guasta, qualora un ne voglia risentir le figure e sforzare le membra pre atteggiarle*” (J.J. Winckelmann *apud* CRISTOFANI, 1978, p. 11)<sup>12</sup>.

Lanzi, este, que segundo Massimo Pallottino é, de fato, o primeiro etruscólogo (CAMPOREALE, 2011, p. 28), por sua vez, para avaliar a arte etrusca, na “*Storia pittorica dell’Italia*”<sup>13</sup>, buscou se aproximar do juízo dos autores antigos, não obstante tivesse em mente o esquema proposto por Winckelmann, mas se afastando do estilo diletante dos

<sup>9</sup> . Estátua de bronze encontrada em 1566, próxima ao Lago Trasimero e hoje se encontra no Museu arqueológico de Florença.

<sup>10</sup> De fato, Thomas Dempster, professor escocês da Universidade de Pisa entre 1616-19, escreveu um grande compendio sobre a cultura etrusca, sete livros, no qual abrange toda a história segundo as fontes escritas disponíveis. A obra buscava estabelecer uma linhagem “clássica” ao soberano florentino, Cosme II, mas só publicada um século depois, em 1723 (CRISTOFANI, 1975, p.8).

<sup>11</sup> Luigi Lanzi foi o primeiro a estabelecer a origem grega de peças da arte etrusca além dos estudos sobre a língua, que, vale dizer, até hoje não foi completamente decifrada. O filólogo buscou estabelecer uma ligação entre o etrusco e outras línguas que circulavam na península, na Antiguidade.

<sup>12</sup> . “Os artistas etruscos foram superados pelos gregos para exprimir a beleza, a qual se corrompe e se estraga, caso queira remodelar as figuras e modificando os membros para ajeitá-la”.

<sup>13</sup> Publicado em 1795-6.

primeiros colecionadores dos séculos anteriores. De outra parte, o filólogo Cristian Gottlob Heyne<sup>14</sup> preceituava o estudo puramente filológico das fontes escritas para o entendimento da arte. Desta forma, segundo Cristofani, os estudiosos iluministas tinham estabelecida a base de entendimento e apreciação da arte etrusca, que se desenvolveu no século vindouro (CRISTOFANI, 1978, p. 14).

Ao passo que, no século XIX temos um crescimento da busca por vestígios arqueológicos, em parte estimulados pela disposição napoleônica e outra pela independência grega, conjuntamente apresenta-se sendo o período de sistematização dos conteúdos do saber humano, que se estende também aos estudos arqueológicos. Do estudo praticamente amador e individual até o final do XVIII, a prática passa a ser feita pelos arqueólogos que também se agrupam em organizações de cunho local e internacional, fomentando os estudos e o desenvolvimento da pesquisa empírica (GRILLO, FUNARI, 2015, p. 25-6). Não obstante, esta sistematização só passa a ser aplicada efetivamente nas escavações a partir da década de 1870, sendo Wolfgang Helbig<sup>15</sup> um dos pioneiros na descrição e registro meticolosos destas, fazendo assim com que o contexto dos objetos encontrados fosse registrado, para melhor e mais profundo entendimento das culturas tratadas (ANDRÉN, 1998, p.17-18).

Com relação à arte etrusca, sua recepção e avaliação por parte dos arqueólogos e pesquisadores de arte manteve-se na mesma perspectiva estabelecida no século anterior: de que a arte etrusca era uma cópia inferior da grega e que não havia conseguido alcançar o esplendor desta, apesar da imitação, um pastiche. Ranuccio Bianchi Bandinelli considerava que a arte etrusca *“si dimostra chiaramente frutto o di imitazione di forme nate altrove o di individuale improvvisazione più o meno felice”*<sup>16</sup> (BANDINELLI, 2013, p. 13). Independentemente do mérito de suas pesquisas e esforço, os estudiosos do período partiam de uma premissa ao menos imprecisa na avaliação da arte etrusca: tomavam-na sempre pela arte grega e o sistema de análise formal de Winckelmann. Como aponta Cristofani:

*“L’interesse crescente per la civiltà etrusca era esclusivo, infatti, degli studi filologici il giudizio critico sull’arte rimaneva statico: non si motivavano le incoerenze e i fraintendimenti*

<sup>14</sup> Heyne divergia de Winckelmann e estabelecia cinco estilos: um primevo; outro arcaico, que se compara ao arcaico grego; outro que se compara com a arte egípcia; os outros dois seguem a cronologia winckelmaniana.

<sup>15</sup> Helbig, arqueólogo alemão envolvido em escavações de Pompéia e também na Toscana, entre outras. Em anexo à dissertação, apresentamos a tradução do registro descritivo de tumbas etruscas *“Dipinti tarquiniense”*, que foi publicado nos *“Monumenti dall’Istituto di corrispondenza archeologica”* de 1870.

<sup>16</sup> “Se demonstra claramente fruto de imitação de formas nascida em outro lugar ou de improvisação individual mais ou menos feliz”.

*di questo mondo figurativo nei confronti di quello greco, ma ci si fermava alla semplice constatazione*”<sup>17</sup> (1978, p. 16).

Assim como havia uma dificuldade no discurso da História de lidar com os grupos que não pertenciam à esfera de poder ou vinculados a grandes fatos históricos, no âmbito da História da Arte esta dificuldade se fazia presente em relação ao estudo da arte produzida por povos da Antiguidade periféricos aos gregos. Com relação à arte etrusca, a principal indagação dos estudiosos da matéria era entender porque a produção artística etrusca não tinha se desenvolvido como a grega, sendo também uma civilização significativa no seu tempo. É o chamado “problema da arte etrusca”, muito debatido nas últimas décadas do XIX estendendo-se até as primeiras décadas do XX. Vale lembrar que este é o período da instituição e desenvolvimento da História da Arte como uma disciplina autônoma e, portanto, a intenção de avaliar a arte etrusca dentro de uma linha de desenvolvimento artístico, como a grega, propósito embasado nos estudos de Winckelmann.

Nos textos do período é muito comum encontrarmos a referência que a arte etrusca havia se estagnado no período arcaico ou não havia desenvolvido nada mais do que um artesanato, sem grande personalidade artística, com exceção de alguns monumentos de caráter ímpar<sup>18</sup>. A arte etrusca, desta forma, era considerada como, na linguagem popular, o “primo pobre” da arte itálica, sendo superada largamente pela arte romana. Houve, nas primeiras décadas do século XX, em especial por causa da ascensão do fascismo, política dedicada a enaltecer a identidade italiana, a admissão da arte etrusca como arte italiana primitiva, anterior à glória majestosa da arte romana. Assim também, a arte etrusca chegou a ser associada à arte moderna, devido ao seu caráter figurativo simplificado e elegante, principalmente da estatutária do século VII a. C., ideia que vemos defendida por Massimo Pallottino no ensaio “*L’Art etrusque: archaïsme et modernité*”, publicado no volume “*L’art des étrusques*”, de 1955, catálogo sobre uma mostra de arte etrusca em Zurique, no mesmo ano.

Permitimo-nos aqui um aparte sobre o estudioso da arte italiana Ranuccio Bianchi Bandinelli, pois acreditamos que seja o exemplo pontual da avaliação crítica da arte etrusca no período, como exposto acima. Sua produção acadêmica juvenil sempre se deu na região de seu nascimento, Siena, que incorpora a antiga Chiusi etrusca, sendo também seu objeto de estudo, além de obras romanas e do Renascimento. Seu posicionamento frente à arte, todavia,

<sup>17</sup> . “O interesse crescente pela civilização etrusca era restrito, de fato, os estudos filológicos e o juízo crítico sobre a arte permanecia estático: não se motivavam pelas incoerências e enganos deste mundo figurativo nos confrontos com o grego, mas se detinham nas simples constatações”.

<sup>18</sup> . Com referência ao ensaio de Bandinelli: “*Il Bruto capitolino scultura etrusca*”, de 1927.

sempre buscou enfatizar a excelência da arte clássica grega, jamais superada, segundo ele, por nenhuma outra cultura. Mesmo em relação à arte romana do período republicano, Bandinelli aponta certo provincianismo nas formas, só superado na fase do Império, por influência direta da arte grega:

*“Il contatto con l’arte greca ha soffocato i germi dello svolgimento artistico originario delle regioni italiane. Ma in realtà, sarebbe da considerare la mancanza di ogni individualità artistica, prima di quel contatto, e il perdersi di un artigianato di ibrida rozzezza, quando esso venne ad affievolirsi” (BANDINELLI apud CRISTOFANI, 1978, p. 20)<sup>19</sup>.*

Apontamos aqui, ainda, a importante questão de seu posicionamento político. Bandinelli nasceu em uma família nobre sienense, proprietária de terras, recebendo uma educação primorosa e bastante nacionalista, que o encaminhou ao fascismo. Sua ligação com o fascismo levou a uma posição privilegiada dentro de seu grupo político. A posição lhe rendeu a atuação como guia especializado em artes na visita que Adolf Hitler fez a Roma, em 1938, pois, além de seu conhecimento artístico, era fluente em alemão. Porém, a partir de 1942, descontente com o regime político vigente, aproxima-se de grupos antifascistas que pregam a libertação italiana do Eixo. No pós-guerra, aproxima-se do marxismo, fundando a revista *Società*, que reuniu intelectuais de diversas tendências. Filia-se ao Partido Comunista Italiano. Mantém este posicionamento até sua morte em 1975.

Mesmo com as transformações ocorridas na pesquisa arqueológica decorrente do pós-estruturalismo, o pesquisador não mudou seu olhar em relação à arte etrusca, apesar de atribuir a ela um caráter sensível de força e vivacidade, que lhe confere autenticidade, como vemos na afirmação de 1973:

*“Questo (il fondo spontaneo primitivo e brutale della cultura italica) riappare ogni volta che viene a mancare il sostegno della forma colta di derivazione greca. Sta in questo rapporto la abilità formale che caratterizzerà sempre la produzione italica e la stessa arte etrusca, pronta in ogni momento a ricadere nel primitivo; in ciò sta, da un certo punto di vista, anche la sua forza e la sua freschezza” (BANDINELLI, 1973, p. 45)<sup>20</sup>.*

<sup>19</sup> “O contato com a arte grega sufocou o gérmen do desenvolvimento artístico originário da região itálica, Mas, na realidade, temos que considerar a falta de individualidade artística antes daquele contato e a perda de um artesanato de híbrida aspereza, quando este veio a enfraquecer”.

<sup>20</sup> “Este (o fundo espontâneo, primitivo e duro da cultura itálica) reaparece toda vez que falta o sustento da forma culta de derivação grega. Está nesta relação à habilidade formal que caracterizará sempre a produção itálica e mesmo a arte etrusca, pronta em todo o momento a recair no primitivo; e nisto está, em certo ponto de vista, também a sua força e sua vivacidade”.

A partir de meados do século XX, ocasião que a Arqueologia adotou o estruturalismo como método de aferição das escavações, estabelecendo de fato que todo o contexto dos achados e qualquer peça colaboram para o entendimento da história da cultura da sociedade em questão, é notada uma mudança nos parâmetros de avaliação da arte. Porém, num artigo que foi publicado postumamente, Bandinelli ironiza a postura dos arqueólogos e historiadores que contextualizam a produção da arte:

*“Ma in questo libro i problemi non saranno affrontati nella loro compiutezza storica; saranno limitati ad un’analisi delle sovrastrutture senza cercare di collegarli e spiegarli con le strutture sociali ed economiche che stanno alla base dei fenomeni artistici, giaché gli studi in proposito sono ancora quantomai arretrati (o addirittura inesistenti)...” (BANDINELLI, 1978, p.4)<sup>21</sup>.*

Sendo assim, reservada a opinião de alguns, como Bandinelli, a arte etrusca passou a partir de meados do século XX, a ser estudada e avaliada dentro seus próprios parâmetros, de criação, produção e circulação e, portanto, cabe dizer que um estudo acerca da arte e gênero na sociedade etrusca se apresenta na tentativa de reler e reavaliar estudos anteriores, trazendo indagações e demandas pertinentes ao nosso tempo.

## **Objetivo e método**

Na presente dissertação, analisamos imagens de mulheres das pinturas parietais encontradas nas tumbas localizadas na Necrópole de Monterozzi, da antiga cidade etrusca de Tarquínia, com o intuito de verificar como estas representações femininas se inserem no quadro geral das imagens, como foram construídas e qual sua composição. Melhor dizendo, qual espaço/relevância destas representações de mulheres dentro da narrativa visual das pinturas, pois, miramos compreender qual sua atuação dentro de sua sociedade. Visto que, de acordo com as fontes escritas que chegaram até nós, as mulheres etruscas não gozavam de grande consideração nem na cultura grega nem na romana, pois ambas consideravam a cultura etrusca uma cultura decadente e, portanto, também as mulheres decadentes. Sendo assim, nosso escopo é que, através do estudo da composição imagética, possamos verificar a

---

<sup>21</sup> . “Mas, neste livro, o problema não será afrontado na sua abrangência histórica, serão limitados a uma análise estrutural sem procurar ligar-se ou explicar com as estruturas sociais e econômicas que estão na base dos fenômenos artísticos, já que os estudos com este propósito são agora muitíssimos acumulados (ou mesmo inexistentes)”.

transparência das afirmações e pelo estudo das práticas sociais, compreender um pouco mais da sua arte.

Apresentamos aqui uma breve descrição do espaço onde se encontram as pinturas, a título de introdução, pois é fundamental para o entendimento do significado destas. Lembramos que nos capítulos seguintes de descrição e análise das tumbas serão descritas com maiores detalhes.

São diversos os modelos das tumbas que os etruscos faziam uso. Variava de cidade a cidade, pois a geografia de cada uma oferecia desafios diferentes para a construção das tumbas e os etruscos adaptavam sua arquitetura à realidade geográfica onde habitavam. Porém, de modo geral, as tumbas de Monterozzi possuem um túnel escavado que leva ao subterrâneo, chegando a uma câmara. As tumbas mais antigas possuíam uma única câmara. Posteriormente, uma câmara central que se abria a várias outras câmaras. As tumbas serviam de sepulcro a muitas gerações de uma mesma família (BANTI, 1969; CAMPOREALE, 2011). As tumbas a serem estudadas pertenciam a uma camada social específica, bastante abastada, que dispunha de riqueza suficiente para a construção de um monumento de tais dimensões e opulência. Toda a simbologia empregada na construção e decoração destes ambientes corresponde aos valores e crenças deste grupo específico (CAMPOREALE, 2011).

As pinturas também seguem uma disposição geral, onde a cena de banquete está sempre presente ou, ao menos, referência a esta, com toda sua ornamentação e simbologia específica, ocupando, normalmente a parede de maior visibilidade, ou à direita ou à frente da porta de entrada da câmara (MORETTI, 1974). É neste ambiente, carregado de simbologia religiosa e social, que encontramos as representações femininas que estão compondo uma narrativa visual consoante de sua sociedade, e que desta forma, podemos procurar aferir qual espaço dentro desta cultura era destinado às mulheres. No entanto, temos em mente que estas pinturas não são um retrato exato de sua sociedade. Como observa Jean-Pierre Vernant :

*“L’imagerie est une construction, non un décalque ; c’est une oeuvre de culture, la création d’un langage qui, comme tout autre langue, comporte un élément essentiel d’arbitraire. La palettes de formes figurées que chaque civilisation élabore et qu’elle organise à sa façon, dans son style, en les disposant sur certaines surfaces, apparait toujours comme le produit d’un*



*filtrage, d'un découpage, d'un codage du réel suivant les modalités qui lui sont propres* »<sup>22</sup>.  
(VERNANT, 1984, p.5).

Para conseguir tal objetivo, recorreremos à leitura das imagens visando compreender a narrativa visual, através da composição que o artista executor das pinturas propôs. Como vemos em Jacques Aumont, a narrativa é “um conjunto organizado de significantes, cujo significado constitui uma história” (AUMONT, 2009, p. 255). Uma vez que o significante é o aspecto material da narrativa, no nosso caso, é a imagem em si e como foi composta. É de uso comum a analogia entre a leitura de textos e a leitura feita para compreensão das imagens, porém não podemos empregar exatamente os procedimentos para o entendimento de um texto para uma imagem, apesar da semelhança do raciocínio. Se, num texto, o enredo se desenvolve apresentando uma sequência de fatos que leva ao motivo central da narrativa, que é o tema, já numa imagem, esta sequência se apresenta de imediato. Dado que a narrativa em um texto se desenvolve por uma sequência de fatos- estes apresentam uma situação que se desenrola, chega a um clímax e acontece o desfecho, obedecendo a uma cronologia, mesmo que, muitas vezes pela escolha do autor, apareça invertida- na imagem não há o desenrolar dos acontecimentos, estes estão de imediato frente ao espectador. François Lissarregue aponta que para estudarmos as imagens antigas, o termo “ler uma imagem” é usado para “conectar, por em ordem, como para produzir significado” (LISSARREGUE, 2009, p. 16). Assim sendo, o tema na imagem já está proposto e, através da escolha dos gestos, da pose e posição dos personagens empregadas pelo artista na imagem – que é a composição da cena - chegamos à compreensão desta (SNODGRASS, 2004, p. 219).

Existem importantes trabalhos dedicados ao estudo das pinturas em Tarquínia. Talvez o mais antigo catálogo (desconheço outro que arrole todas as tumbas conhecidas de então) seja o de Frederik Poulsen, *Etruscan Tomb Paintings*, publicado em 1922. Ressalva feita, pois o catálogo inclui tumbas de outras cidades além de Tarquínia. Em 1952, Massimo Pallottino publicou *Etruscan Paintings*, apresentando 21 tumbas, a maioria de Tarquínia. Mario Moretti publicou em 1974 *Pittura etrusca in Tarquinia*, este que se propõe integralmente ao estudo completo das tumbas, lembrando que as escavações permanecem e muitas tumbas foram encontradas depois da década de 1960-70, tal o grupo da Família *Curunas*, descoberto em 1967, com três sepulturas independentes, catalogadas também por

---

<sup>22</sup> "A imagem é uma construção, não um decalque; é uma obra de cultura, a criação de uma linguagem que, como qualquer outra língua, inclui um elemento essencial da arbitrariedade. As paletas de formas figurativas que cada civilização elabora e que organiza à sua maneira, em seu estilo, colocando-as em certas superfícies, aparecem todo o tempo como o produto de uma filtragem, um recorte, uma codificação do real à sua maneira".

Moretti. Ainda há obras com capítulos dedicados ao tema como de Luiza Banti, *Il mondo degli etruschi*. Também estudos pontuais sobre algumas tumbas, com sua descrição e análise imagética formal, como o artigo de Wolfgang Helbig que nos propomos a traduzir, entre outros. Em 1985 foi publicada a primeira edição em italiano do catálogo *raisonné* de Stephan Steingraber, *Catalogo Ragionato della pittura etrusca*. Desde 2004, temos uma versão online das imagens do catálogo pela base de dados ICAR.

Deste modo, como mencionado anteriormente, nosso estudo se apresenta visando analisar a arte e o seu contexto de produção com objetivo de compreender aspectos da cultura que a produziu, apurando a percepção sobre a própria arte etrusca, buscando transpassar o estudo das formas das pinturas, pois, como citado acima, este estudo já foi feito com muita competência por outros estudiosos.

## **Plano da obra**

A dissertação se apresenta em três capítulos: o primeiro no qual iremos abordar o espaço onde se davam as pinturas estudadas, no segundo, o espaço das mulheres na Antiguidade e no terceiro apresentamos a análise das imagens referidas. A dissertação contém ainda um apêndice com a tradução do artigo de Wolfgang Helbig, “Dipinti Tarquiniese”, de 1870.

O primeiro capítulo apresentará uma introdução ao espaço onde as imagens se encontram, buscando responder qual o propósito das imagens nas tumbas. A cultura etrusca demonstrava uma grande religiosidade com características muito específicas. Desta forma, trataremos sobre alguns aspectos importantes sobre sua religião, seu entendimento a respeito da morte, da passagem ao Além e do próprio Além, visando compreender de forma mais ampla o ambiente sepulcral das pinturas. Em relação a este tópico, a literatura é vasta e nos apoiamos nas obras de Giovanangelo Camporealle, Massimo Pallottino, Luiza Banti, Giovanni Colonna, Bruno D’Agostino e outros.

O segundo capítulo apresenta comparações pontuais sobre o espaço que ocupavam e sobre as atividades exercidas pelas mulheres nas sociedades aqui consideradas, vale dizer: a grega, romana e etrusca. Procuramos oferecer considerações baseadas em estudos realizados

por pesquisadores importantes da área. Abordamos no capítulo como nos aproximamos das fontes escritas remanescentes da antiguidade como sendo um recurso adequado para os estudos sobre culturas antigas. Em geral, as fontes em que encontramos referências às mulheres gregas são mais consideráveis no período clássico, no entanto, para abordar o período arcaico, faz-se necessário usar as obras literárias, tais como Homero e Hesíodo. Em relação à Etrúria, não há registros remanescentes de literatura, no entanto, temos vários autores da antiguidade, da tradição periegetica, que pontuaram comentários sobre a sociedade etrusca que chegaram ao seu conhecimento via direta ou indireta. Em geral, neste capítulo buscamos trabalhar com os tópicos consoantes referente às mulheres, dando ênfase à realidade etrusca.

O capítulo seguinte traz a análise das pinturas através de suas reproduções, das descrições, do exame das imagens e das informações conseguidas *in loco* na oportunidade que tivemos de visitar Tarquínia e a Necrópole de Monterozzi. Como mencionado acima, através do entendimento da narrativa visual empregada na composição das pinturas, buscaremos chegar ao escopo de nossa pesquisa. A análise das pinturas parietais das tumbas se dará por temas. Agrupamos em dois temas nos quais aparecem imagens femininas: primeiro com cenas de banquete e o segundo com cenas de dançarinas e musicistas. Deste modo, pretendemos percorrer os tipos de representações femininas pintados nas tumbas etruscas para sua devida apreciação, visando um melhor entendimento desta sociedade. Ao final deste capítulo, temos a descrição das representações imagéticas das tumbas mencionadas e suas respectivas bibliografias. Para o estudo das imagens utilizamos os catálogos acima mencionados e bibliografia especializada, além do acervo online de instituições que detém o direito das imagens. Gostaríamos de ressaltar que infelizmente, devido à própria técnica de execução das pinturas, o afresco, e ainda a ação do tempo, as condições das pinturas nas tumbas atualmente, mesmo com a recuperação por parte do órgão oficial responsável pela conservação, as imagens encontram-se em piora contínua, em comparação com o momento de sua descoberta, em média, há dez décadas. Grande parte das imagens coletadas por fotografia em meados do século XX, para composição de catálogos, já estão muito mais deterioradas e sem tanta nitidez como nas fotografias. Desta forma, para o estudo foram usados também reproduções e desenhos executados na época de sua descoberta.

Há ainda um apêndice à dissertação que contém a tradução para o português do texto publicado nos Anais do Instituto de Correspondência Arqueológica de Roma, em 1870, *Dipinti Tarquiniese*, de Wolfgang Helbig. Como podemos ver na Introdução do Apêndice, o

texto de Helbig é de vital importância para o estudo das pinturas de Tarquínia, em especial porque o pesquisador foi testemunha ocular das tumbas no momento de sua descoberta. A intenção de inserir a tradução na dissertação é apresentar a interpretação do estudioso alemão do século XIX sobre as pinturas possibilitando um complemento com a análise de imagens do terceiro capítulo.

### **Nota sobre as traduções**

As citações ao longo do trabalho em língua inglesa, francesa e italiana foram traduzidas pela autora. As citações em latim traduzidas são traduções livres, que procurei manter o sentido do contexto. Algumas citações de autores antigos são de versões já do italiano ou inglês, também traduzidas pela autora e estão indicadas em notas de rodapé.

## Capítulo I

### Do espaço sepulcral e da arte na cultura etrusca

A cultura etrusca se desenvolveu na região da Toscana da Itália atual, na área circundada pelos rios Arno, ao norte e Tibre a leste, contudo se estendeu no seu período de maior expansão além dos Apeninos, assim como registros da civilização no Lazio e na Campana<sup>23</sup>. Diferentemente de outros povos itálicos, os etruscos possuíam características ímpares na sua cultura, em especial a língua. Esta não possui raiz indo-europeia, como a grega e a latina, traço marcadamente distintivo dentre seus vizinhos, como aponta Pallottino (1975a, p. 8)<sup>24</sup>. Podemos assinalar ainda sua religião, que ocupa um espaço particular importante dentro de sua cultura, levando Tito Lívio (V, 1, 6) afirmar “*gens ante omnes alias eo magis dedita religionibus, quo excelleret arte colendi eas*”<sup>25</sup>, tópico que iremos tratar com alguma minúcia, pois acreditamos ser crucial para o entendimento do ambiente sepulcral.

De forma similar à cultura grega, as cidades etruscas eram independentes entre si, possuindo a língua e a religião como traço em comum. A cidade de Tarquínia está ligada ao mito de origem de sua religião, onde foi revelada (CAMPOREALE, 2011, p. 143) por Tarconte e posteriormente fixada em livros, a *disciplina etrusca*, composta por três livros: *Libri fulgurales*, *Libri haruspici* e *Libri rituales*. No mito, o personagem mencionado, Tarconte, estava arando seu campo, quando surgiu da terra, um ser mítico, Tages, uma criança com feições de um velho. Sua aparência alude a princípios antagônicos da natureza, tais como: a infância e a velhice, a ignorância e a sabedoria, vida e morte. Falando com grande sabedoria frente a uma multidão, Tages ofereceu os preceitos daquilo que se tornaria a base da *disciplina etrusca*, o ordenamento da aruspiscia, esta que foi compilada nos livros acima mencionados (PALLOTTINO, 1975a; CAMPOREALE, 2011; PRAYON, 2015). Os livros apresentavam a concepção existencial para os etruscos e ainda forneciam os parâmetros das relações humanas. Como aponta Camporeale, os *libri* apresentam um caráter universal a partir

<sup>23</sup>. Quando falamos de expansão não nos referimos a campanhas expansionistas. A Etrúria de cidades independentes, não possuía uma governança centralizada de qualquer uma das cidades e não promoveu incursões para aumento de seu território. Mas há registros de expedições pontuais contra cidades itálicas, como de Lars Porsenna sobre Roma (TORELLI, 2001, p. 189). Na região do Lazio e Campana encontramos distritos ou povoados etruscos estabelecidos entre os povos dominantes destas regiões.

<sup>24</sup>. De fato, esta explicação deve ser tomada de forma geral. Encontramos em The Etruscans (1975, p. 49-56) do próprio Pallottino, o detalhamento dos estudos sobre as línguas itálicas e uma explicação mais detalhada do tópico.

<sup>25</sup>. “Povo que entre todos os outros se dedicou particularmente às práticas religiosas, enquanto se distinguia em saber cultivá-las”.

do qual regem aspectos da vida cotidiana e convivência humana e, também, a relação entre divindades e homens. Este argumento se reforça quando é indicada a existência de mais um mito sobre o tema. Através de outro livro também revelado, atribuído a uma ninfa protetora dos campos, Vegoia, entre outros assuntos abordados, aponta para a necessidade de se respeitar os limites dos campos, sob pena da fúria de Tinia, o Zeus etrusco (CAMPOREALE, 2011a, p. 143). O tópico é importante quando pensamos na reorganização dos campos destinados à agricultura na Etrúria, ocorrido a partir da descoberta de ferro na região, o final do século IX a. C. Como aponta o próprio Camporeale num estudo sobre economia e cultura etruscas, a descoberta proporcionou a mudança da agricultura extensiva para intensiva, com a divisão de grandes extensões de terra em pequenos lotes, intensificando a atividade, também em decorrência da adoção de instrumentos e ferramentas agrícolas de ferro. Com a mudança na produção agrícola, a própria sociedade etrusca transformou-se no seu contexto, fazendo surgir uma camada social abastada, esta que promoveu, posteriormente, a construção das tumbas em questão<sup>26</sup> (CAMPOREALE, 2011b, p.101-102). Assim como toda a literatura etrusca, estes *libri* não perduraram, porém como foram largamente mencionados e analisados pelos escritores romanos de época republicana e imperial, o estudioso suíço Carl O. Thulin conseguiu, no início do século XX, reconstruir boa parte da *disciplina* etrusca relatada pelos romanos (PRAYON, 2015, p. 67).

O romano Tito Lívio, ao afirmar a grande devoção religiosa dos etruscos, buscava marcar a diferença de concepção de vida entre estes e os romanos. Enquanto aos romanos a existência se apresentava de forma mais pragmática, onde o homem arroga-se a centralidade de seu arbítrio, contando com o amparo divino mediante a devoção, aos etruscos, a existência apresenta-se numa integralidade entre o divino e o terreno, não havendo separação da manifestação. Tinham uma perspectiva de totalidade de todos os fenômenos da vida, incluindo a morte. Viam os fenômenos da natureza como prenúncios divinos. A existência terrena é um espelhamento do divino. Segundo Pallottino:

*“C’è un senso di annullamento della personalità umana dinanzi al valore del divino, che il Greci non conoscono neppure di fronte all’angosciosa strapotenza del fato e che i Romani tendono a risolvere in un rapporto di natura prevalentemente giuridica, e però concreto e pratico, tra uomini e dèi: cosicché nella religione come nell’arte religiosa greco-romana il protagonista è pur sempre l’uomo, mentre in Etruria la divinità sembra imporsi in modo*

---

<sup>26</sup> A reorganização da posse e do uso da terra proporcionou uma total mudança entre os etruscos, pois promoveu o enriquecimento geral, a ponto de, em 270 a. C, em Orvieto, quando Roma já havia tomado grande parte do território etruscos, estes fizeram uma revolta contra o modelo imposto pelos romanos de grandes latifúndios com mão de obra escrava. Os etruscos resistiram por seis anos, sitiados na cidade, mas acabaram sendo derrotados pela fome e doenças. (GAVALOTTI, 2014).

*conclusivo, quase in eterno monologo di cui non resta all'umanità se non il cauto e timoroso commento" (1975(a), p. 237-238)<sup>27</sup>.*

Ainda sobre o tópico Camporeale aponta:

*"Nel mondo etrusco la vita umana, nella molteplicità delle sue manifestazioni pubbliche e private, è regolata da una costante presenza di forze divine, che impongono o condizionano certe azione. Tutto è prestabilito" (2011a, p. 143).<sup>28</sup>*

Para os etruscos, suas divindades originam-se e habitam no espaço celeste e nas profundezas do Inferno. Todavia, a habitação celestial das divindades etruscas é uma estrutura complexa e compartimentada. Segundo as fontes, a habitação celestial apresenta-se num espaço circular e este divide-se em quatro quadrantes, determinados pelos pontos cardeais, subdivididos também em quatro, contando com 16 espaços de morada divina. Cada quadrante representa uma morada divina. Apresentamos aqui um quadro resumido da estrutura:

No quadrante nordeste, o mais propício aos humanos, as divindades celestes: Tinia, o Zeus etrusco; Uni (Hera); Tecum/Menerva (Atena) e LvsI (sem identificação). No quadrante sudeste, as divindades da natureza: Neth (Netuno); Cath (divindade solar); Fufluns (deus do vinho, o equivalente a Dionísio) e Selva. No quadrante sudoeste, das divindades da Terra: Lethn e Tluscv, também sem identificação, ambas as divindades; Cel e Culsans, divindade terrenas. Esta última habita no limite entre o mundo terreno e o infernal, sendo o vigia do acesso a este. No noroeste, o quadrante que representa o espaço das divindades inferiores, Vetis; Ciliens; Tin Ciliens e Tin Thuf, as duas últimas sendo variações de Tinia (PRAYON, 2015, p. 71-73).

O esquema aqui proposto baseia-se em duas fontes: uma propriamente etrusca, o Fígado de bronze<sup>29</sup> e, outra, do escritor romano tardo antigo, Marciano Capela, também

<sup>27</sup> "Há um senso de anulamento da personalidade humana em frete aos valores do divino, que os gregos não conhecem nem à frente a angustiosa soberania do destino e que os romanos tendem a resolver numa relação de natureza prevalentemente jurídica e desta forma, concreta e prática, entre homens e deuses; assim na religião como na arte religiosa greco-romana o protagonista é sempre o homem, enquanto na Etrúria a divindade parece impor-se de modo categórico, quase num eterno monólogo do qual não resta à humanidade senão a cautelosa e temerosa interpretação".

<sup>28</sup> "No mundo etrusco a vida humana, na sua multiplicidade de suas manifestações pública e privada, é regulada de uma constante presença de forças divinas, que impõe ou condicionam certas ações. Tudo é preestabelecido".

<sup>29</sup> . O fígado de bronze é um artefato encontrado em Placência (ER), com formato de um fígado de ovelha. Acredita-se que era usado no ensino da aruspícia. Na parte superior, duas protuberâncias, representando o sol, *Usil*, e a lua, *Tivr*. Na parte inferior, de forma irregular, há 40 divisões, com nomes de uma ou mais divindades, sendo que, dezesseis destas posicionadas na margem da peça, em divisões retangulares (CAMPOREALE, 2011a, p. 145-146).

estudioso da religião romana antiga. Porém, entre os dois esquemas existem variações. O romano inicia a disposição das divindades nos quadrantes a partir de Tin Ciliens, posicionando, desta forma, no quadrante nordeste, as três variantes de Tinia (Zeus) e Uni (Hera) (PALLOTTINO, 1975a, p. 251). Na fonte mais antiga, que é o próprio fígado de bronze, a versão de Tinia que atua no mundo inferior, está localizada propriamente no quadrante correspondente das divindades inferiores.

O esquema celestial era usado como parâmetro para as construções sepulcrais, principalmente as mais antigas da cidade de Caere, seguindo a orientação norte-leste, correlatos com a região celeste. Porém, de qualquer forma, como aponta Prayon, esta estrutura parece incompleta, pois estão ausentes Aita, Apulu e Turan, estes que são Hades, Apolo e Afrodite, divindades elementares do panteão, tanto grego como etrusco (PRAYON, 2015, p. 72-73). A partir do século VII a. C., quando da estruturação das cidades e organização dos espaços públicos, há também a estruturação dos cultos públicos e construção de templos. Segundo Camporeale, existem alguns indícios de que o primeiro templo em Tarquínia foi erguido já no século VII a. C. Porém, os registros seguros apontam para o primeiro templo etrusco na cidade de Veios, no século posterior (CAMPOREALE, 2011a, p. 138). Quanto aos cultos públicos, as cerimônias consistiam em preces, oferendas e sacrifícios, estes poderiam ser também humanos, no período arcaico. De fato, em Tarquínia, numa escavação das primeiras décadas do século VI a. C., nas fundações de um templo, ao lado das oferendas votivas, foi encontrado um pequeno fosso com um crânio de criança acompanhado de um pequeno bucchero. Segundo Maria Jovino, não se pode afirmar conclusivamente se trata-se de um sacrifício propriamente ou de um sepultamento, no entanto, o achado configura-se de forma sem paralelo na Etrúria. (JOVINO, 1995). Adicionalmente, há fontes antigas testemunhando sacrifícios humanos, como dos 307 soldados romanos, depois da derrota sobre Tarquínia, em 358 a. C., entre outras citações (TITOLÍVIO, VII, 15, 10).

Camporeale cita três fontes antigas que versam sobre o local adequado de construção dos templos etruscos nas cidades: segundo Sêrvio (*Commentarii ad Aeneidem*, I, 422), as cidades etruscas eram regularmente construídas circundadas de muralha. Ao interno dos muros, deveriam existir três templos, respectivamente dedicados a Tinia, Uni e Menerva. Segundo Vitruvius (I, 7,1), autor romano tratadista de arquitetura, indicou que quando os templos etruscos eram dedicados aos protetores, construíam estes sobre a parte mais alta da cidade, garantindo proteção a esta. Ainda o mesmo autor e também Plutarco (*Quaestiones romanae*, 47, 276B) informam que, segundo os preceitos etruscos, os templos dedicados a



Vênus, Vulcano e Marte deveriam ser construídos fora dos muros, porque *“i fatti collegati com tali divinità- atti di libidine, incendi, guerre- non avessero ripercussioni negative nell’abitato”*<sup>30</sup> (CAMPOREALE, 2011a, p. 140).

É importante ressaltar que as divindades manifestavam-se no mundo terreno em cada aspecto da existência de acordo com sua natureza, intervindo em todos os fenômenos, sejam naturais ou factuais. Isso é explicitado no relato da viagem de Tanaquil e Tarquínio Prisco a Roma. Durante o trajeto, a mulher previu através do voo de um pássaro sobre a cabeça do marido que o empreendimento deles – a mudança para Roma- teria êxito. De fato, Tarquínio Prisco tornou-se rei de Roma e iniciou uma dinastia, até a expulsão de seus descendentes em 509 a. C., iniciando, assim, o período da república romana. Tanaquil é, de fato, uma personagem de destaque dentro da cultura etrusca e mesmo da romana, dada sua iniciação nas artes divinatórias, que denota a permissão desta expressar-se dentro de sua sociedade através do exercício da aruspiscia (TORELLI, 2001, p.176; HEURGON, 2002, p.80-6; CAMPOREALE, 2011a, p. 148).

Devemos ainda abordar a relação com a morte e o Além, pois refere-se diretamente ao nosso estudo da arte num ambiente funerário. Para a cultura etrusca a vida compreendia também a passagem da morte e uma vida no Além, compondo a totalidade da existência. Não constituem mundos separados, mas estágios de um todo. Um *continuum* da vida terrena e da vida no Além. Mais do que isso, há a crença de uma relação de ubiquidade entre a vida terrena e a do Além. Deste modo, os etruscos cercavam-se de máximo cuidado com relação aos ritos fúnebres, que compreendia desde a construção das tumbas propriamente até a disposição das oferendas, passando pelos ritos de sepultamento, que, seguramente, eram cerimônias onerosas. Prayon aponta que tal cuidado se dava principalmente por se sentirem circundados e protegidos por seres espirituais. Assim sendo, os falecidos permaneciam ligados aos vivos e, estes deveriam garantir que não faltasse nada ao morto no Além. (PRAYON, 2015, p. 84).

Na cultura vilanoviana, que antecede a etrusca, para os enterramentos usavam as chamadas urnas bicônicas- vasos cerâmicos duplos onde eram depositados os restos do falecido. As urnas eram enterradas e o local delimitado com seixos para formar um túmulo

---

<sup>30</sup> “os fatos coligados com tais divindades- atos libidinosos, incêndios e guerra- não tivessem repercussão negativa no local de habitação”.

(DELLAFINA, 2002). Por volta do século VIII a. C., passam a ser encontradas em todo o território, alcançando ainda a região do Lazio, urnas cinerárias do modelo de “cabana”, produzidas em bronze. Estas fazem alusão a uma cabana, ou casa, e, ao menos na fase mais tardia, aparecem destinadas a um membro masculino de distinção dentro de seu grupo, conotado por guerreiro ou por vezes o *pater familias* (TORELLI, 2001, p. 38-40).

A cultura etrusca do início do século VII a. C. se caracteriza por dois tipos de enterramento: de poço e de fossa ( *pozzetto* e *fossa*)<sup>31</sup>, desta forma, iniciando o processo de maior complexidade e sofisticação dos enterramentos, traço marcante da sociedade neste período. (CAMPOREALLE, 2011a, p. 77). O primeiro tipo era destinado aos incinerados e o segundo, aos inumados. Nestes enterramentos já existe a preocupação de uma individualização dos enterrados, em ambos os tipos de sepultamento. Busca-se distinguir o sexo e a classe social através da deposição dos pertences do falecido, joias para as mulheres e armamentos para os homens, entre outros objetos de uso doméstico e pessoal (CAMPOREALLE, 2011a, p. 151; CRISTOFANI, 1985, p. 68-9). Nos enterramentos de poço, os restos incinerados eram depositados em urnas de cerâmica e estas tinham uma referência distintiva do sexo do falecido. Poderiam receber um capacete como tampa para a urna no sepultamento dos homens e, para as mulheres, uma cobertura em forma telhado de cabana, pois esta faz menção ao recinto doméstico, este de atribuição primordialmente feminina (DELLAFINA, 2002, p.3). Este sepultamento mantém-se em continuidade com as práticas sepulcrais dos vilanovianos, que também usavam a incineração, mas a diferenciação é a mais evidente individualização do falecido. O enterramento do tipo fossa, espaço escavado para abrigar os restos inumados, aproxima-se melhor do modelo utilizado posteriormente pelos etruscos, a tumba de câmara, que apresentará seu apogeu no século seguinte, sobretudo em Caere (Cervetere), cidade etrusca circundada por quatro necrópoles: Sorbo e Pozzolano (mais antigas) e Banditaccia e Monte Abatone.

---

<sup>31</sup>. Os termos no português são sinônimos, porém há diferença no termo italiano que classifica as tumbas. Tumba de poço (*pozzetto*) tinha pequenas dimensões, apenas uma vala para deposição do cinerário. Já a fossa (*fossa*) apresentava maior dimensão para deposição do corpo inteiro. (Lo Zingarelli, 2014, p.500, 951)

1. Cerveteri (Caeres). Tumbas em meio arco da Necrópole de Banditaccia. Imagem: MBAC/Lazio.



Pela escolha de um ou outro tipo deve-se ter em mente o caráter simbólico do enterramento. Na incineração temos a destruição total do corpo através do fogo. O corpo que deixou a vida torna-se fumaça, liberando a alma para o além, diretamente. Marca-se de forma profunda a separação entre os dois espaços, dos vivos e dos mortos, não há retorno. Porém, como indica Argan, “as cinzas são, de todo modo, algo de real que não pode mais corromper-se e se conserva para sempre” (ARGAN, 2013, p. 162). Na inumação, o corpo do falecido encontra seu destino na própria terra, onde este será lentamente reabsorvido. Della Fina aponta que, num primeiro momento, a inumação era escolha de enterramento para pessoas de classe social inferior ou mulheres, em especial em regiões mais próximas à Campânia, considerado, desta forma, prática menos elevada, indigna para homens de alto escalão social. Posteriormente, quase tornou-se o rito exclusivo (DELLAFINA, 2002, p. 3-4).

Quanto aos cultos religiosos praticados em homenagem ao falecido, eram feitos sacrifícios de animais e libação do sangue e de vinho e, ainda, oferenda de alimentos. Neste período ainda não havia locais específicos para os rituais, pois ainda é uma fase anterior à estruturação das cidades, não havendo os espaços públicos para cultos- os templos. As práticas se davam nas proximidades das sepulturas, onde já foram encontrados vestígios de altares e oferendas (CAMPOREALLE, 2011a, p. 152). Vale lembrar que no século VII a. C., os locais destinados aos sepultamentos já estavam estabelecidos ao redor das cidades e até mesmo possuíam disposição linear, uma sepultura ao lado de outra, tendo, assim, a feição das necrópoles no seu apogeu. As necrópoles já possuíam locais específicos para os rituais

religiosos, altares posicionados nos cruzamentos de suas passagens entre as sepulturas. Como os rituais, o cortejo e jogos fúnebres que compunham o sepultamento eram públicos, havia estruturas do tipo arquibancadas para acomodar os interessados<sup>32</sup> (fig. 2), como testemunhamos na tumba de Cuccumella, em Vulci e também representado no afresco na Tumba das Bigas em Tarquínia (CAMPOREALE, 2011a, p.152).

2. Tarquínia. Tumba das Bigas. Pintura. Desenho do friso da parede do fundo lado esquerdo e direito.  
Imagem: ICAR.



Encontramos maior complexidade e sofisticação nos rituais de enterramento etrusco entre o final do século VII e o V a. C. As tumbas de câmara, escavadas na rocha, abrigavam muitas gerações de uma mesma família e chegaram a ter vários ambientes, com grande riqueza em sua decoração. As necrópoles de Caeres, listadas acima, distinguem-se pela decoração escavada na rocha (fig. 4) e acervo móvel de grande riqueza, em especial, as cerâmicas. Em Tarquínia, a Necrópole de Monterozzi distingue-se pelos afrescos. Na necrópole de Banditaccia, em Caere, as sepulturas recebiam cobertura construída em meio arco (fig. 1). Todo o tipo de objetos era deposto nas câmaras, formando, desta maneira, um ambiente semelhante ao doméstico. (PALLOTTINO, 1975; CRISTOFANI, 1978; CAMPOREALE, 2011a). Vasos cerâmicos, móveis, armamentos, utensílios para banquete, utensílios para fiar e tecelagem, candelabros, tripés, todo um acervo de distinção individual e familiar dentro de sua sociedade, salientando o poder da família dentro do sistema aristocrático da sociedade etrusca. É, como aponta Prayon, um espelho do poder terreno (PRAYON, 2015, p. 86).

<sup>32</sup> . A figura é uma reprodução em desenho do friso superior da Tumbadas Bigas feito por Carlo Ruspi, em 1835.

3. Cerveteri (Caeres). Tumba dos Escudos. Câmara central. Imagem: Vivi Lazio.



As pinturas nas tumbas tarquinenses oferecem uma abertura para a compreensão da simbologia funerária dos etruscos, seu imaginário em relação à viagem última, ao Além. Tal como outros mediterrâneos, os etruscos constituíam seus rituais em homenagem a seus mortos por meio da cerimônia de banquete, sacrifícios e jogos em honra ao falecido, tal como vemos na obra homérica<sup>33</sup>. Segundo Luca Cerchiai, todo o simbolismo das imagens e objetos das tumbas visa compensar a perda do membro do grupo e “são compostas de acordo com específicos códigos significativos selecionados”, de tal modo que as tumbas possuem um “repertório visual carregado de vitalidade que parece superar a morte” (CERCHIAI, 2014, p. 37-8).

Cenas de banquete estão presentes nas pinturas em Tarquínia por um arco temporal estendido, desde o final do século VII a. C. até meados do século III a. C., porém com diferente composição imagética. As primeiras representações nas pinturas possuem um caráter festivo nas homenagens. Cenas do traslado do falecido em carros puxados por cavalos (referindo-se à camada social aristocrática, dos cavaleiros) e de cortejo de músicos e dançarinos, ainda, cenas de caça e animais diversos. Imagens aquáticas ou de animais

<sup>33</sup> . Homero, *Ilíada*, canto XXIII, banquete e jogos em homenagem à Patroclo e canto XXIV, em homenagem a Heitor.

marinhos são também comuns, pois remetem à viagem à Ilha dos Bem-aventurados (o Além). A passagem para o Além se dá através das águas, como na versão grega, do rio Estígio, transposto por Caronte num barco levando o falecido. As representações até o final do século V a. C, carregam em si a convicção de que a morte também é um aspecto da vida na sua totalidade e, portanto, celebrada e homenageada com todo o sua intensidade e abundância. (PALLOTTINO, 1952; CRISTOFANI, 1978).

A versão etrusca do personagem grego Caronte, o Charun, tem forma monstruosa, é de cor verde azulado e alado. Seu nariz adunco de grande proporção é sua marca mais distinta e porta um grande martelo, simbolizando a inevitabilidade sem volta da morte. Este ente aparece mais frequentemente nas pinturas de Tarquínia posterior ao século V, período este depois da grande crise<sup>34</sup> decorrente das derrotas que os etruscos sofreram em batalhas marítimas, principalmente em Alalia e Cuma, frente aos gregos (foceos) e siracusanos. Por causa das derrotas, os etruscos perderam domínio em diversos portos em sua costa, principalmente na região sul de seu território, levando eles retornarem a atividades no interior de seu território (TORELLI, 2001, p.195). Este período é também marcado pela incursão de novas filosofias, sobretudo a pitagórica e a influência desta pode ser facilmente percebida nas pinturas tarquinenses com relação à morte e a viagem ao Além<sup>35</sup> (POULSEN, 1922; PALLOTTINO, 1975a).

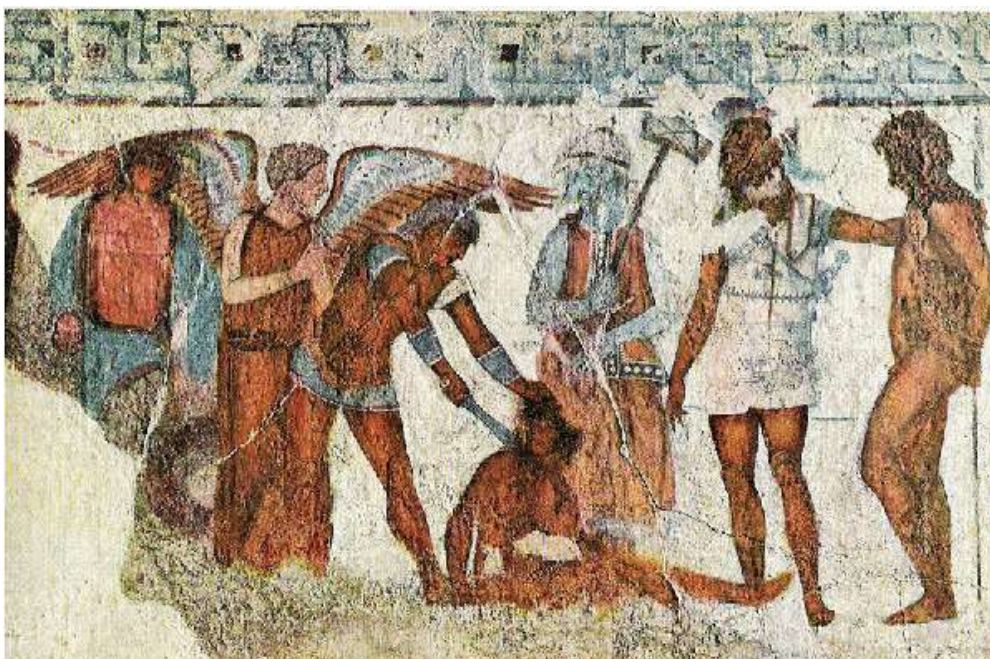
O aspecto geral das pinturas nas tumbas seguinte à crise do século V a. C. é de uma maior sobriedade. A presença de Charun e Vanth (fig. 4) é mais comum. Vanth é uma deidade feminina que tem por tarefa acompanhar o falecido até o limiar do Além. Ela é alada e porta um pergaminho descrevendo o desempenho do morto em vida, seus vícios e virtudes. Vanth e Charun são deidades claras do panteão etrusco, mas o papel inquiridor e penalizador destes entes oferecem nas representações imagéticas um aspecto sombrio e desolador. A perspectiva festiva e integradora das imagens encontradas anteriormente dá lugar a uma visão obscura da morte e do Além. O que era certeza de bem-aventurança no pósvida torna-se insegurança nos tormentos eternos.

<sup>34</sup> . O século V a. C. é marcado por sucessivos acontecimentos negativos para os etruscos. Além das derrotas nas batalhas, um surto de malária atingiu várias cidades da costa, causando inúmeras mortes. Posterior a este período, a sociedade etrusca entrou em declínio, até a sua total integração a Roma. Ver mais em: TORELLI, 2001, p.183 ss.

<sup>35</sup> . O pitagorismo se apresenta como uma filosofia pautada na ascese, visando liberar a alma do corpo, este considerado impuro. Ao invés dos rituais de cartáse e purificação para depurar as imperfeições, pregava uma vida de disciplina e abstinências (Enciclopédia Treccani online).



4. Vulci. Tumba François. Sacrifício dos prisioneiros troianos. Século III a. C.



Cenas de cortejo com dançarinos e músicos antes frequentemente representadas perdem espaço para gladiadores. As cenas de combate contam com grande realismo e maior dramaticidade. As cenas de banquete permanecem apesar da mudança na composição dos personagens. As representações femininas perdem o caráter de paridade com as masculinas. Tornam-se escassas ou mesmo inexistentes as imagens de dançarinas e musicistas. As mulheres que antes eram retratadas deitadas junto aos seus maridos e não veladas, como descrita na assertiva de Aristóteles citada abaixo, são agora representadas sentadas ao pé do divã, portando véus. Fenômeno talvez motivado pela introdução na sociedade de mentalidades diversas, levando a mudança na postura das mulheres na prática do banquete.

*“Os etruscos tomam suas refeições em companhia de suas mulheres,  
deitados sobre o mesmo manto”. (ARISTÓTELES, FHG,II,246, p. 178)*

Os temas das pinturas agora estão mais associados aos mitos gregos. A influência grega na cultura etrusca é indubitável e se reflete também o seu panteão. Com a chegada dos gregos à Itália, as divindades etruscas foram antropomorfizadas, porém, não houve a assimilação dos deuses gregos pelos etruscos sem reservas. De fato, há uma mescla das divindades preexistentes no panteão etrusco com as gregas recém-chegadas que tinham

função análoga. Não obstante, as divindades etruscas apresentavam perfis diversos, como Tinia, o Zeus etrusco, que se manifestava também como divindade inferior, na forma de Tinia Cilens, como mencionado acima, no esquema celeste (PRAYON, 2015, p. 74). Quanto à arte, no seu aspecto formal, apresentada nas tumbas, também a influência grega se faz presente. Segundo Argan, esta influência se dá somente nas formas, já que a cultura etrusca tinha um caráter fortemente supersticioso, que visava, através da arte que decorava as paredes das tumbas, proteção e salvaguarda contra a morte e, desta forma, não conseguia alcançar o aperfeiçoamento dos princípios da arte clássica. E, por esta razão, o autor pensa ser uma arte realista:

*“É realista porque o que se quer arrancar da morte é a realidade material da existência ou, pelo menos um vestígio seu: porque, em suma, mediante a arte, a realidade continua a existir, ainda que no domínio aterrorizante do não real e do não ser” (ARGAN, 2013, p. 163).*

No que tange a arte clássica dos gregos, esta tem por cânone o próprio ser humano, no entanto, para os etruscos o aspecto extraordinário da existência tem maior relevância.

Os sarcófagos etruscos têm um destaque na produção de sua arte. Sua produção e uso se estendem por praticamente toda história da cultura etrusca. São encontrados desde meados do século VI a. C. até o I a. C. Eram produzidos tanto em terracota como esculpidos em pedra. É possível ver no Sarcófago dos Esposos<sup>36</sup> (fig. 5), produzido em terracota, toda a habilidade do artista para executar a peça, refletindo um estilo próprio dos etruscos na sua arte, como mencionado por Plínio no livro XXXV, 34. O estilo próprio dos etruscos é mencionado em outras fontes, como atesta Pallottino, mas sempre referente à arte produzida no período arcaico, quando a influência grega ainda não se fazia ver completamente (1985, p. 47-48), melhor dizendo, quando o espírito etrusco ainda se fazia mais forte que a ação grega. Por esta razão, podemos falar de uma arte genuinamente etrusca, em relação às pinturas de Tarquínia. (PALLOTTINO, 1959, p. 8).

O harmonioso conjunto apresentado no sarcófago pode nos informar muito além da habilidade do artista em produzir a peça. Ela é testemunho claro da diferença da conjuntura em que se encontravam as mulheres etruscas comparada a de outras sociedades coevas. Como aponta Françoise Gaultier, diretora interina do Departamento de Antiguidades gregas, etruscas e romanas do Museu do Louvre, no catálogo da mostra da coleção etrusca acontecida no

---

<sup>36</sup>. Existem duas peças deste sarcófago, uma no Museu de Vila Giulia, em Roma e outra, no Museu do Louvre, em Paris, ambas encontradas na Necrópole de Banditaccia em Cerveteri.



Museu em 2015, as mulheres etruscas por certo tomavam parte de banquetes junto aos esposos, como vemos na citação de Aristóteles acima (GAULTIER, 2014, p.84). No entanto, não é apenas a permissão de estar presente num espaço primordialmente masculino, mas a ternura que o homem volta à esposa é também incomum em relação à arte grega. O mesmo envolvimento encontramos nas tampas de sarcófago mostradas nas peças da figura 6.

5. Paris, Museu do Louvre. Cerveteri (Necrópole de Banditaccia). Sarcófago dos esposos. (terracota).

Cerca de 510-520 a. C. Imagem: Museu do Louvre.



6. Boston, Museu de Belas Artes. Vulci. Coberturas de sarcófago (pedra calcária). 370- 360 a. C.

Imagem: Museu de Belas Artes de Boston.



A afetuosidade percebida nas composições é sem paralelo na arte da Antiguidade. O casal que se faz representar no seu leito perpétuo em perfeita comunhão e cumplicidade com seu par, fazendo reconhecer publicamente a importância e harmonia da união, como forma simbólica da força e prestígio que gozavam como par dentro de seu grupo. Na sociedade etrusca podemos observar uma coparticipação das mulheres para seu funcionamento, diferentemente do papel secundário das mulheres nas sociedades contemporâneas de então. Porém, não devemos descartar que, na Etrúria, é manifesto o papel de chefia pertencente ao pai, atestado pelos registros funerários indicando a genealogia através do nome paterno (HEURGON, 2002, p. 74). No entanto, isto não atesta a sobreeminência absoluta masculina nas relações familiares. Nos registros funerários é encontrado, também, o nome materno do falecido, com igual ênfase ao do pai, como nas inscrições:

- "*Larth Arnthal Plecus clan Ramsthasc Apatruai*" (Lars, filho de Arruns Pleco e Ramtha Apatronia) (HEURGON, 2002, p. 76).

- “*Partunus Vel Velturus Satlnal-c Ramtas clan – avils lupu XXIIIX*” (Vel Partunu, filho de Velthur e di Ramtha Satlnei, morto aos 28 anos) (PALLOTTINO, 1975, p. 402).

Podemos aferir, através de imagens e mesmo pelos registros funerários, o valor eminente do núcleo familiar e a proximidade e afetuosidade das relações deste. Segundo Robert Flacelière, as relações familiares na Grécia baseavam-se em acordos para a manutenção da *gens*, não implicando necessariamente numa relação de afeto ou proximidade e, de fato, não encontramos na arte grega testemunhos de afetuosidade entre casais como os apresentados acima nos sarcófagos etruscos (FLACELIÈRE, 1959, p. 102).

A partir do período helenístico, já sob influência das doutrinas órfico- pitagóricas<sup>37</sup>, além da mudança nas imagens, vemos a utilização mais e mais de urnas funerárias, substituindo os sarcófagos de grandes dimensões. Possivelmente este fenômeno pode ser explicado pelo empobrecimento da sociedade etrusca depois da mencionada crise social do século V a. C. e o sequente enfraquecimento frente ao poderio romano que ampliava cada vez mais seu território, absorvendo uma a uma das cidades etruscas (TORELLI, 2001). Mesmo assim, há um grande acervo remanescente de urnas e sarcófagos do período, nos quais as formas apresentam características mais acentuadas do helenismo na composição da imagem sobre o sarcófago e também na decoração das laterais do mesmo, com colunas e medalhões num ritmo regular, como apresentado abaixo:

7. Florença, Museu Arqueológico. Sarcófago de Larthia Seianti (Chiusi). Terracota policromada. Século II a. C. Imagem do Museu.



<sup>37</sup> .Fica claramente perceptível a mudança na composição das pinturas das tumbas em Tarquínia a partir do século IV a. C. No aspecto formal, as pinturas ganham traçado mais aproximado com a arte grega clássica. As pinturas dos séculos VI e V a. C. apresentavam elementos da arte jônica, principalmente em referência ao formato dos olhos e dos elementos decorativos, compostos por folhagens e animais. Ver mais em PALLOTTINO, 1959.

8. Londres, Museu Britânico. Sarcófago de Hanunia Tlesnasa (Chiusi). Terracota policromada. Século II a. C. Imagem do Museu.



A vestimenta das mulheres nos sarcófagos acima apresenta maior proximidade com as mulheres gregas, uma túnica, diferentes dos vestidos vistos nas pinturas de Tarquínia ou da roupa da mulher apresentada no Sarcófago dos Esposos acima. Portam ainda o véu, elemento que não era visto usualmente no período arcaico. O ornamento usado pelas etruscas para cobrir a cabeça é uma espécie de touca, o *tutulus* (HEURGON, 2002, p. 179) ou, geralmente, como afirma Pallottino, “*così gli uomini come le donne andavano a capo scoperto; e questa è l’usanza che diviene predominante a partire dal V secolo*”<sup>38</sup> (PALLOTTINO, 1975, p.338). Destarte, a partir do referido século, é observada uma maior aproximação dos penteados das etruscas em relação à moda gregas. As costumeiras tranças das etruscas, como vistas no Sarcófago do Esposos, dá lugar para mechas presas atadas sobre a nuca. Porém, mesmo com a forte introdução das crenças e sistema figurativo grego, há uma permanência de imagens relativas à cultura etrusca própria. As representações dispostas nas laterais do sarcófago como vista na imagem abaixo (fig. 9), são relacionadas com a iconologia funerária etrusca. Estão representadas as divindades infernais Charun e Vanth, que participam do cortejo do falecido

<sup>38</sup> . “Assim os homens como as mulheres andavam com a cabeça descoberta, e este é o costume que se torna predominante a partir do V século”.

ao Além (MAGGIANI, 2014), indicando a continuidade das crenças do panteão etrusco na cidade de Tarquínia<sup>39</sup>, que já estava sob controle romano durante o século III a. C.

9. Tarquínia, Museu Etrusco. Sarcófago de Laris Pulsenas (Tarquínia). Mármore, século III. Imagem do Museu.



Deste modo, através do entendimento das crenças e costumes dos etruscos em relação à morte e ao Além, nos permite vislumbrar a circulação de ideias, relações e influências entre os povos coevos na península itálica, nos séculos VII ao III a. C., inferindo que todos os povos mediterrâneos encontravam-se em constante correlação.

---

<sup>39</sup> . Depois da tentativa de invasão em território romano em 394 a. C., onde foram derrotados, os tarquineses ao longo do século IV tentaram investir contra Roma outras vezes sem sucesso. Uma última trégua foi acordada em 308 a. C. e no século sucessivo Tarquínia foi incorporada pelos romanos que gradualmente aumentando seu poder dentro da sociedade tarquinesa. Ver mais em CAMPOREALE, 2011, p 247 ss.



## Capítulo II

### Do espaço das mulheres nas culturas antigas

*“Mirem-se no exemplo daquelas mulheres de Atenas  
Vivem pros seus maridos, orgulho e raça de Atenas...”*

A canção “Mulheres de Atenas”<sup>40</sup>, de 1976, do compositor Francisco Buarque de Holanda, nos expõe a uma pretensa situação de vida das mulheres de Atenas, uma vida sombria e relegada ao isolamento e esquecimento. A canção foi escrita, de fato, não como testemunho das condições femininas na Atenas clássica, mas, como um clamor das mulheres que, ainda no século XX, viviam sob preceitos de uma herança cultural centralizada na figura do homem, na qual o papel da mulher é de coadjuvante à existência medular masculina. Por certo a canção não pode ser tomada como fonte de estudos para a condição feminina na antiguidade, porém, não perde sua atualidade quando refletimos nas discrepâncias que ainda permeiam as condições entre mulheres e homens mesmo no século XXI.

Nas últimas décadas, em que são crescentes os estudos que abordam a questão do espaço feminino nas sociedades antigas, as pesquisas esbarram no problema da escassez das fontes. Tratando-se do universo grego, remanescentes do período mais remoto- o período arcaico- nos quais podemos encontrar referência às mulheres, são poucos e já muito estudados, sobretudo as obras de Homero<sup>41</sup> e de Hesíodo. Encontramos um número maior de fontes escritas a partir do século V a. C., período que se inicia a democracia ateniense, quando esta cultura passou por um período de profunda transformação social (JARDÉ, 1977; GIORDANI, 1984).

No entanto, como lidar com as fontes? Nós, pesquisadores do século XXI, nos deparamos com o material que vem sendo reunido e estudado ao longo dos séculos sobre culturas que se transformaram e que não existem mais como registrado nessas fontes.

<sup>40</sup> . Canção: “Mulheres de Atenas”. Álbum: Meus caros amigos (1976) HOLANDA, Francisco Buarque. A letra completa da música pode ser conferida em: <https://www.letras.mus.br/chico-buarque/45150>.

<sup>41</sup> . As duas obras homéricas “A Ilíada” e “Odisseia” apresentam características muito diferentes entre si, que levou a debates desde muito tempo sobre a autoria das obras, se estas eram realmente de um esmo autor, principalmente porque na Ilíada as personagens femininas são inativas e, de modo contrário, na Odisseia as personagens femininas tem papel crucial.

Devemos nos valer destas como um espelho real de suas sociedades ou como uma criação artística? Não pretendemos nos alongar sobre o debate historiográfico sobre as fontes, contudo, acreditamos ser necessário pontuar o entendimento de que, as fontes escritas se equiparam às fontes de outra natureza, como as pinturas ou como qualquer vestígio material que possa corroborar com o entendimento do fazer histórico. Nas palavras de Marc Bloch: “Tudo o que o homem diz ou escreve, tudo o que fabrica, tudo o que toca pode e deve informar sobre ele” (BLOCH, 2001, p. 79). Consideramos desta forma, as fontes escritas como um discurso e, como tal, “possuem necessariamente autoria e público, e, como todo discurso, têm estruturas superficiais e profundas” (GRILLO, FUNARI, 2010, p. 54). Portanto, acreditamos que as fontes escritas não podem ser tomadas isoladamente, tal verdade absoluta, mas sim um dos elementos para o trabalho do historiador. Desta forma, neste capítulo, tomaremos como fontes todos os elementos disponíveis que possam colaborar para nosso entendimento sobre a vida das mulheres na antiguidade.

A Odisseia e a Ilíada são as obras literárias mais expressivas da cultura grega. Aqui não cabe uma discussão sobre a autoria das obras, se foi escrita por Homero ou por outros autores, mas considerando serem atribuídas a Homero estas mostram contextos muito diferentes em relação às mulheres. Na última mencionada, a Ilíada, as personagens femininas são sempre dependentes das ações masculinas, coadjuvantes dos atos dos homens. Em contrapartida, na Odisseia, as personagens femininas são várias e bastante complexas. São protagonistas em várias ações dentro da trama<sup>42</sup>. Como aponta Bernard Knox, “(...) as vozes femininas se fazem ouvir a intervalos frequentes e, por vezes, demoradamente”. (KNOX, 2011, p. 73). Um compêndio sobre a Odisseia deu origem a obra de Émile Mireaux, “*La vie quotidienne au temps d’Homère*”, de 1954 e este dedica um capítulo à vida das mulheres na Grécia na fase arcaica. Mireaux toma esta fonte como um roteiro para o entendimento do quadro social das mulheres no período arcaico. Não faz uma leitura crítica da fonte, através da comparação com outras fontes ou registros materiais disponíveis e nem questiona se não há a possibilidade de uma “licença poética” do autor, Homero, na construção do quadro social apresentado no poema. Assim sendo, é necessária uma consideração cautelosa sobre a obra do estudioso francês.

---

<sup>42</sup> . A mais emblemática é a própria Penélope, que usa o ardil de desmanchar o bordado todas as noites, para postergar a escolha de um novo marido. E no canto XXVI, em que ela propõe a competição do arco, para escolher o pretendente. Ainda Calipso que, por seu desejo, mantém o herói cativo em sua ilha e Nausica tem a perspicácia de voltar sozinha (com as servas) para não ser mal vista pelos conterrâneos se estivesse acompanhada por um homem estrangeiro (Ulisses).

Hesíodo, em *O trabalho e os dias*, é considerado um autor fortemente misógino,<sup>43</sup> pois quando faz menção a qualquer mulher, aponta uma natureza débil desta e, portanto, passível de atos reprováveis. A mudez das mulheres na obra hesiódica pode ser comparada com um discurso que Tucídides atribuiu a Péricles, no qual o estadista declara que o maior elogio a uma mulher é nada ter a dizer sobre ela (DUARTE, 2005, p. XX). É, desse modo, um não existir. As obras de Aristófanes, autor de comédias do período clássico que deu voz a muitas personagens femininas, também são usadas como fontes para o entendimento do contexto feminino na Grécia. Porém, temos que ter em mente que as obras do autor para o teatro grego, eram encenadas por homens e assistidas por homens. As mulheres eram excluídas da maior parte das atividades públicas (DUARTE, 2005, p. XVII). Não podem, portanto, serem tomadas por um “brado feminista”<sup>44</sup> do autor pra ecoar no mundo grego. Ele apresenta na sua obra “*Lisístrata*” uma protagonista feminina, mas sua história se apresenta inverossímil exatamente nesta configuração da peça: uma mulher promovendo um levante de mulheres contra a guerra, atividade central dos homens, na cultura grega. Uma leitura possível da peça é a crítica à guerra e a consequente pobreza ocasionada. Mas porque a crítica é feita por uma mulher (pelas mulheres da cidade que se engajam numa greve de sexo) se apresenta inverossímil e, portanto, ficção.

Como se perderam os registros literários dos próprios etruscos são usadas fontes gregas e romanas para o conhecimento e entendimento sobre os costumes desta cultura. Entre os autores gregos que mencionam os costumes etruscos estão Teopompo, autor do século IV, citado por Ateneu de Náucratis no segundo século da nossa era. Também Posidônio de Apamea os menciona e, ainda, o romano Tito Lívio oferece muitas informações sobre a sociedade etrusca.

As declarações, em geral, não são simpáticas aos etruscos. Estes são retratados como violentos, preguiçosos, lascivos, promíscuos, assim como suas mulheres. A assertiva de Aristóteles citada acima<sup>45</sup> e declaração de Teopompo são emblemáticas quanto a este teor depreciativo:

*“Entre os etruscos, as mulheres são de todos; estas tem muito cuidado com o próprio corpo e mesmo se exercitam entre os homens, em momentos um contra outras (...); não jantam junto aos próprios maridos, mas com quem quer que esteja entre os presentes e bebem com quem*

<sup>43</sup> . Knox usa o termo “misoginia rústica” para se referir à obra de Hesíodo. (KNOX, 2011, p. 73).

<sup>44</sup> . Temos em mente o anacronismo do termo “feminismo” ser usado num estudo sobre antiguidade, mas seu uso é pontual para ilustrar a ideia.

<sup>45</sup> . Cf. p. 39.



*querem. São de fato extraordinárias bebedoras e belíssimas mulheres. Os tirrenos criam todas as crianças que vêm ao mundo, sem mesmo saber quem é o pai de fato delas. As crianças vivem da mesma maneira que aqueles quem os cria. (...). Quando terminam de beber e se preparam para dormir, os servos, enquanto ainda queimam as tochas, os acompanham, ou as crianças ou ainda as mulheres. (TEOPOMPO (fragmento) apud ATENEU. Deipnosophistae (O banquete dos sábios) XII, 14, 517 d 518b).*

No entanto, nenhum dos comentários é anterior ao século IV, portanto, retratam uma Etrúria enfraquecida, depois da crise do século V a. C., mencionada no capítulo anterior. O teor das declarações dos autores aqui citados é de cunho social e comportamental. Segundo Antonia Rallo (1989, p. 28), os comentários visavam desmerecer e denegrir a imagem do forte concorrente comercial, como forma de abater o oponente.

Seguindo a linha de pensamento proposta por Aristóteles na sua assertiva, é comumente aceito que a participação em banquetes e o hábito de beber vinho são vedados às mulheres na Antiguidade, ao menos entre as gregas e romanas. Devemos ter em mente o “*ius osculi*”, o preceito do direito romano que concedia ao marido dar um beijo nos lábios da esposa visando, não o afeto, mas, conferir se esta tinha bebido vinho. A mulher, se comprovado o consumo da bebida, poderia ser repudiada ou até mesmo, morta. Num fragmento de Plutarco, Aristóteles adverte sobre a prática no seio das famílias:

*“Quare mulieres osculo salutant cognatos suos! An id sentiendum est quod plerisque probatur? Interdictum usu vini mulieribus fuisse.”*<sup>46</sup>(ARISTÓTELES, F.H.G, II, 243, p.178 citado por PLUTARCO, Moralia, c.6, p. 265 b).

Segundo Dionísio de Halicarnasso (*História da Roma arcaica*, II, 25,6) esta lei remete a Romulo, que condenava o consumo de vinho por ser, a embriaguez, a fonte do adultério. Desta forma, podemos entender que a lei marcava o princípio moral, pelo peso de sua tradição e antiguidade do costume. Se tomarmos por certas as palavras de Dionísio, então a lei do ósculo é anterior à dinastia dos reis etruscos em Roma, isso reforça a impressão negativa do episódio de Lucrecia, que abordaremos em seguida. O historiador Valério Massimo (*Facta et dicta memorabilia*, VI, 3,9), também do século I a. C., atribuiu o consumo de vinho pelas mulheres como uma porta aberta aos vícios, fazendo uma analogia entre a embriaguez e a lascívia (SANDEI, 2009). Assim sendo, submetiam suas mulheres a esta prática vexatória. Lembramos que o consumo do vinho está relacionado com as práticas dionisíacas e com as

---

<sup>46</sup> “Portanto, meus parentes, cumprimentem as mulheres com um beijo. Ou acham a prova insuficiente? É interdito o uso do vinho pelas mulheres”. (Tradução nossa).

cerimônias de oblação aos falecidos nos rituais fúnebres. Como aponta Cerchiai ambas as experiências, com o vinho juntamente com a morte, têm um paralelo:

*“O vinho estende os limites da atuação dos convivas (no banquete), possibilita ultrapassar limites. Assim como a morte é uma viagem ao Além, o vinho é o além da consciência e das regras estabelecidas” (CERCHIAI, 2014, p. 39).*

No episódio de Lucrecia, narrado por Tito Livio, é emblemático quanto ao juízo sobre o comportamento das mulheres que os romanos se empenhavam por regulamentar. Há também uma importância política, pois o acontecimento marca o fim da monarquia etrusca em Roma e o estabelecimento da República. Passemos à narrativa:

A nobre romana Lucrecia, filha do prefeito de Roma, era casada com um jovem de origem etrusca, Lúcio Tarquínio Colatino. Este, num momento de ócio e embriaguez durante uma viagem a uma localidade vizinha, sugere uma competição entre seus pares de jornada – e ebriedade, para saber qual das suas esposas era a mais valorosa. Para isso, sugere voltar as suas residências sem alarde, para saber o que as mulheres faziam quando estavam ausentes. As esposas dos companheiros de Lúcio Tarquínio, algumas de origem etrusca, foram encontradas banquetizando e se embriagando, divertindo-se em festas. Lucrecia, ao contrário das demais, encontrava-se em sua residência, na parte destinada às mulheres, fiando e tecendo, junto das servas até tarde da noite. O comportamento de Lucrecia é o retrato de castidade feminina e emblema daquilo que os romanos almejavam para suas mulheres, portanto, é um troféu cobiçado. Um dos companheiros de Lúcio, Sexto Tarquínio, filho do monarca (etrusco) de Roma, foi arrebatado por um desejo incontrolável por Lucrecia, e, na ausência do marido, a violou. A vergonha da moça foi tanta que, depois de contar ao marido e ao pai o ocorrido, suicidou-se após clamar por vingança. O evento levou a expulsão dos etruscos da Cidade, instaurando-se a República.

Este episódio como narrado por Tito Lívio (I, 57, 6-9 *apud* FUNARI; GARRAFFONI, 2016) é claro quanto a sua posição e de seus leitores a respeito do comportamento adequado às mulheres. A boa romana Lucrecia mantém-se em casa ocupada junto às servas, trabalhando na tecelagem, enquanto a princesa etrusca se entretém com convivas num banquete, conduta imprópria às boas esposas. O episódio expressa a má fama das etruscas entre romanos e gregos, por não lhes ser negado o consumo do vinho, como era negado às romanas. Dionísio de Halicarnasso, no livro II, aponta que entre os gregos, o consumo de vinho pelas mulheres

seria fato de pequena importância, mas entre os romanos, um crime passível de morte assim como o adultério, tal demonstrado pelo indignado Teopompo, na citação acima.

*“Romulo lhes permitia (os maridos) punir ambos os atos (adultério e embriaguez) com a morte, como sendo a mais grave ofensa que uma mulher poderia ser culpada, pois acreditava ser o adultério uma fonte de loucura imprudente e a embriaguez a fonte do adultério”. (DIONÍSIO de Halicarnasso, livro II, 25, 6-7)<sup>47</sup>.*

Vedia Izzet demonstra que Tito Lívio, ao narrar o episódio de Lucrecia, pretendia produzir uma história de Roma e não uma história sobre as mulheres etruscas, estas retratadas pelo autor romano como licenciosas e imorais. Desta forma, Tito Lívio *“present us with a window not onto Etruscan society but onto his on”*<sup>48</sup> (IZZET, 2012, p. 71). Ao se definir os papéis a serem exercidos por homens e mulheres na sociedade, estes podem balizar os parâmetros das suas relações externas, de acordo com a aceitação ou não dos comportamentos por outros grupos. O romano tinha por propósito claro delinear o comportamento aceitável das mulheres para sua sociedade. Para os romanos, a reputação das mulheres quanto ao seu comportamento era de crucial atenção, pois elas faziam parte do patrimônio das famílias. Cabia a elas pertencer a uma família, da qual recebiam o nome, porém, não tinham uma identificação pessoal, podendo ser destinado a estas ainda serem artigo de troca de interesses, como mercadorias, esvaziadas de sua personalidade. Para ilustrar como o comportamento social das mulheres romanas e de como deveriam comportar-se era tão importante na sua sociedade, que apenas a suspeita de Júlio César sobre a conduta de sua então esposa, Pompéia, fez divorciar-se dela, pois “Porque os meus devem estar isentos não só do crime, mas, também da suspeita” (SUETÔNIO, 2005, p.56-57). A expressão veio a gerar outra, relativa diretamente ao comportamento das mulheres: “A mulher de César não deve apenas ser honesta, mas parecer honesta”. Expressão que perdura até nossos dias. Este dito, independente de veracidade da autoria do próprio César, é emblemático do comportamento feminino em Roma.

A Etrúria, assim como a Grécia, no período arcaico organizava-se politicamente através de uma aristocracia. No entanto existem diferenças na maneira e nos valores que a elite de uma e outra localidade se manifestava, mesmo que algumas atividades femininas sejam equivalentes.

<sup>47</sup> Tradução nossa do original de Ernest Cary(1879), com base na versão de Edward Spelman (1767). Texto disponível em: <https://archive.org/details/romanantiquities01dionuoft/page/384>

<sup>48</sup> . “Apresenta-nos uma janela não sobre a sociedade etrusca, mas sobre sua própria”.

As atividades de cardação e tessitura são comuns para todas as mulheres nas culturas mediterrâneas, mas um dos papéis exercidos pelas mulheres na Antiguidade é de executar cerimônias religiosas. Não nos referimos apenas aos cultos públicos, muitos destes exclusivos a elas, como o de Perséfone, mas a responsabilidade pela manutenção do culto doméstico. A religião doméstica é um aspecto importante dentro das culturas mediterrâneas. Ao nos referirmos à religião grega, nos vêm à mente os templos ou seu panteão, a religião cívica. Porém como vemos em Fustel de Coulanges, a religião doméstica ocupava lugar importante no cotidiano dos gregos. A devoção às deidades lares, que representavam os antepassados, deveriam ser cultuadas através de oferendas feitas diariamente pelos membros da família- o chefe da família e sua esposa. Na ausência do marido, a esposa assumia a obrigação da oblação e manutenção do fogo sagrado (COULANGES, 1981, p.45-6). A esposa podia assumir a responsabilidade do culto porque, quando da ocasião do seu casamento, foi aceita no culto doméstico. Uma das etapas do rito de casamento consistia justamente renunciar ao seu próprio culto familiar (dos pais) e ser aceita no culto do marido. Na cerimônia, a noiva era preparada, vestida e adornada pelos seus e então seu pai, em frente ao fogo sagrado doméstico, proferia dizeres que desacolhiam a filha no culto. Em seguida, estes iam em cortejo à casa do noivo que a recebia na porta. A noiva então entrava na sua nova habitação sendo carregada pelo noivo, num gesto simbólico de acolhimento. Igualmente, eram proferidas palavras frente ao fogo sagrado familiar, agora recebendo a moça na qualidade de novo membro do culto doméstico (GIORDANI, 1984, p. 246-7). Como aponta Coulanges (p. 53), todos os que habitavam na casa passavam por um rito semelhante, com o intuito de ser aceito no seio familiar e sob a proteção das entidades lares. Tal rito também acontecia quando do nascimento dos filhos que passavam pela cerimônia da aceitação, sete ou doze dias após o nascimento, segundo a vontade do pai de legitimar ou não a criança. Isto posto, as mulheres eram incumbidas de uma tarefa relevante dentro de seu núcleo familiar que é a manutenção do culto doméstico. Segundo Coulanges (1987, p. 37- 42) culto doméstico reporta a um período remoto na cultura grega. O culto se dá em honra aos antepassados da família, estes reverenciados através das oferendas feitas diariamente em frente ao fogo sagrado, mantido continuamente aceso. Pensava-se que a regularidade do culto proporcionava prosperidade e, seu contrário, a quebra, traria a ira das entidades, levando a todo tipo de infortúnios.

Não há registros de como a cerimônia de casamento acontecia na Etrúria, mas temos por ideia que se desenrolava tal qual na Grécia, descrita acima. Os cultos domésticos aos lares também faziam parte do cotidiano etrusco (CAMPOREALE, 2011, p. 136-7). Mas como

apontado anteriormente, a religião etrusca possui práticas diferentes da religião grega e romana, principalmente quanto à interpretação dos fenômenos da natureza. Sêneca assinala a diferença de interpretação entre etruscos e romanos a respeito dos relâmpagos:

*“Esta é a diferença que passa entre nós e os etruscos, que têm grande expertise de explicar o significado dos relâmpagos: nós pensamos que as nuvens colidem então os relâmpagos aparecem; eles pensam que as nuvens devem colidir para que relâmpagos aconteçam. De fato, referindo todas as coisas às divindades nutrem esta crença: que os presságios não dependem do fato que os relâmpagos são verificados, mas que os relâmpagos acontecem porque são destinados a pressagiar o futuro”* (Sêneca, *Naturales Quaestiones*, II, 32, 1),<sup>49</sup>

Os relâmpagos são a mais importante marca divina. É o atributo de Tinia, o Zeus etrusco, que se manifesta ainda em outras formas, como deus do submundo. Interpretar este elemento- sua direção, impacto, cor- mostrava os presságios para vida dos indivíduos (PRAYON, 2015, p. 79). Assim como os relâmpagos, outros elementos da natureza eram passíveis de interpretação, tal as vísceras de animais. O “fígado de bronze” de Placência é um modelo de um fígado de ovelha inteiramente subdividido em setores, que correspondem aos quadrantes onde habitam as divindades do panteão dos etruscos. Acredita-se que era usado para o ensino da aruspiscia. O ponto a ser considerado é que as mulheres etruscas exerciam esta atividade. O registro mais famoso é de Tanaquil, esposa de Lucumone, que tornou-se rei de Roma com o nome de Lucio Tarquínio Prisco, iniciando uma dinastia na cidade. O ponto central na história é que foi através do voo de um pássaro que Tanaquil interpretou como sendo um presságio positivo sua viagem para Roma<sup>50</sup>. Segundo Annette Rathje, Tanaquil é quem impulsiona a carreira do rei, fazendo a mediação entre o poder divino e humano (RATHJE, 1989, p. 76).

*“Tanaquil, perita ut volgo Etrusci caelestium prodigiorum mulier”* (LÍVIO, I, XXXIV, 9)<sup>51</sup>.

As habilidades de Tanaquil iam além da divinação. De fato, foi através de sua perspicácia que o esposo veio a se tornar rei de Roma. Como vemos em Lívio (I, 34-5) a aproximação do casal nos meios da corte romana, que rendeu o posto de guardião dos filhos do rei a Tarquínio Prisco, se deveu o prestígio da família de Tanaquil, pertencente à

<sup>49</sup> . A citação foi traduzida do inglês da publicação “Physical science in the time of Nero; tradução de *Quaestiones naturales* de Seneca por John Clarke (1910)”. Disponível em: <https://archive.org/details/physicalsciencei00seneiala/page/78>

<sup>50</sup> Feito relatado tanto por Dionísio de Halicarnasso (Livro III, 47, 3-4) como por Tito Lívio (Livro I, 34, 8-9).

<sup>51</sup> “Tanaqui, mulher perita entre os etruscos dos prodígios celestes” (Lívio, I, XXXIV, 9). (Tradução nossa).

aristocracia tarquinesa. Posteriormente, Tarquínio Prisco foi eleito rei devido à menoridade dos herdeiros, somada a habilidade política dele e da esposa Tanaquil. Ademais, como mencionado por Plínio, a soberana possuía competência para a tessitura com lã, afazer regular das mulheres, mas que a insere num ofício que ultrapassa o afazer doméstico no âmbito etrusco:

*“lanan in colu et fuso Tanaquilis”*<sup>52</sup> (PLÍNIO, *História Natural*, VIII)

Segundo Rallo, os etruscos exportavam, para os seus vizinhos, lã para fiar. Segundo a autora italiana, os materiais para exercer a atividade de tessitura tinha uma relação com a posição social. As mulheres das classes mais abastadas fiavam e teciam a lã produzida pelo rebanho de ovelhas que possuíam, como Tanaquil e, seu produto era destinado aos mais abastados. Já uma mulher de classe inferior tecia fibras vegetais e seus produtos – roupas de uso comum e até velas para embarcações e mesmo tendas – tinham destinação aos comuns. Esta última classe de trabalhadoras administrava esta produção e distribuição. O poeta Juvenal testemunha de maneira saudosa as tecelãs da Etrúria:

*“Uma vez que as mulheres do Lácio foram castas  
por sua pobreza; eles os mantiveram longe do hábito  
suas casas pobres, trabalho e sono curto,  
mãos exaustas por lã de Etrúria  
e Aníbal perto dos portões e dos maridos alarmados na torre de Collina”.* (JUVENAL, VI, 287-290).<sup>53</sup>

Posidônio de Apamea (POSIDÔNIO (*apud*) Diodoro Sículo. Biblioteca Histórica, V, 40), no seu juízo sobre os etruscos, assinala o luxo dos tecidos produzidos e utilizados na decoração dos banquetes. Como Bonfante aponta os tecidos trabalhados ou decorados se equiparavam a materiais nobres como marfim e ouro (BONFANTE, 1989, p. 168). As duas pesquisadoras citadas acima, apontam a importância da atividade de tessitura na economia etrusca e esta é fundamentalmente uma atividade feminina, comprovada pelos inúmeros registros materiais nos enterramentos de todo tipo, num largo espaço temporal e de todas as classes sociais. Esses registros são compostos por fusos e rocas de bronze em tamanhos

<sup>52</sup> “Tanaquil fia lã na roca e no fuso”. (Tradução nossa)

<sup>53</sup> . Trecho traduzido da versão italiana disponível em:

[http://online.scuola.zanichelli.it/perutelliletteratura/files/2010/09/testi-it\\_giovenale\\_t10.pdf](http://online.scuola.zanichelli.it/perutelliletteratura/files/2010/09/testi-it_giovenale_t10.pdf)

diversos e, também pesos de tear<sup>54</sup>. Rallo ainda aponta que esta atividade era apanágio feminino com organização da *dominae* (mulher aristocrata), exemplificada por Tanaquil, de Tarquínia, cidade que contribuiu com os tecidos de linho para velas das embarcações de Cipião, o Africano, numa de suas expedições (RALLO, 1989, p. 151). Como é de entendimento geral, a tessitura fazia parte do cotidiano das mulheres na antiguidade, mas como mostrado acima, há um contexto de especialização da parte das etruscas.

Outro tópico a ser destacado de suma importância é do uso do nome da mãe nos registros de enterramento. Como aponta Bruno D'Agostino “a mulher etrusca era depositária dos símbolos de status” (D'AGOSTINO, 1994, p. 82) e esta posição justifica as representações femininas como vemos nas tumbas de Tarquínia. Mas para compreendermos a colocação devemos retornar a alguns princípios da história de formação da Etrúria.

Torelli elucida que, no período de transição entre o vilanoviano e o etrusco propriamente (entre o final do século IX e início do XVIII a. C.), não está definida uma organização social diferenciada que reflita nos enterramentos o surgimento de uma nova classe social. De certo modo, os enterramentos apresentam-se de forma homogênea. O autor pontua que ainda a relação do acesso aos recursos e a divisão destes internamente na sociedade, dependia obviamente da disponibilidade dos mesmos, distribuídos em cada região em que estavam organizados os vilarejos (TORELLI, 2001, p. 52-53). Portanto, os registros materiais das sepulturas têm poucas diferenças entre si em termos socioeconômicos. A principal diferença são os objetos que diferencia os sexos. Ornamentos de guerreiro para homens e de tessitura para mulheres. Lembramos que nesta fase os enterramentos são do tipo fossa ou poço. As sepulturas são de pequena dimensão. Só a partir do século VI a. C surgem as tumbas com câmaras escavadas ou construídas. Torelli aponta que um número reduzido de sepulturas apresentam um conjunto de objetos que visam diferenciar os indivíduos dos grupos, e estas se referem a guerreiros e mulheres de condição elevada “*in altre parole, individui riconosciuti come “capi”, patresfamilias (e matresfamilias), all'interno di un gruppo che si intende autorappresentare come unitário*”<sup>55</sup>. (TORELLI, 2001, p. 53). A unidade do grupo ainda permanece neste período (séc. VI a. C.). Somente algumas décadas a frente, fica evidente a segmentação social decorrente do enriquecimento por causa da

<sup>54</sup>.Exemplos de registro material são: pesos de tear de Acquarossa, objetos para fiar e tecer na tumba 253 da necrópole de Sorbo (Tarquínia), também nas tumbas AA e KK em Veio. Em Populonia, fusos e rocas nas tumbas de Piano delle Granate. (BARTOLONI, 1989, p. 42-43).

<sup>55</sup> .”em outras palavras, indivíduos reconhecidos como *chefes, paterfamilias (e materfamilias)*, no interior de um grupo que pretende auto representar-se como unitário”.

exploração do ferro na região e da intensificação da atividade agrícola e comercial (CAMPOREALE, 2011, p. 77 ss). Mas, gostaríamos de pontuar que Torelli evidencia a presença da *matresfamilias* nos sepultamentos de indivíduos com distinção no grupo social. Deste modo, o *patresfamilias* não se apresenta sozinho como chefe frente ao grupo, compartilha seu espaço com a mulher. A configuração com a mulher acompanhando o esposo nos enterramentos vai se manter ao longo do desenrolar da cultura etrusca, ainda que com diferenças tipológicas. Dentro da cultura etrusca a presença da mulher alude à continuidade da descendência e da família. A mulher é geradora e fundamenta a perpetuidade do grupo. Como lembra Cerchiai “é signo de vitalidade, que gera e assegura a posteridade” (CERCHIAI, 2015, p.39).

Uma das primeiras configurações de um casal compartilhando o banquete está na urna cinerária de Montescudaio, datada cerca de meados do século VI a.C.

10. Florença: Museu Arqueológico. Urna cinerária de empasto. Montescudaio. c. 650-625 a. C.

Imagem do Museu.





Vemos em Anthony Tuck (1994, p. 617-28) que as primeiras representações de banquete em enterramentos apresentam o casal sentado, como na urna de Montescudaio. Ainda é um período anterior à fase orientalizante, que vai mudar radicalmente a composição das imagens nas sepulturas. A estela funerária de Fiesole, do final do VII a. C., apresenta duas cenas de banquete, uma delas com a mesma configuração, do casal compartilhando a mesa. No entanto, o interessante é que apresenta uma cena de banquete reclinado na parte superior da estela, revelando uma fase de transição para o orientalizante. A estela de Fiesole é emblemática porque mostra a adoção de um novo modelo de representação que ilustra a posição social emergente do casal e sua atualização quanto a esses novos modelos. Como mencionado acima, o período (século VII a. C.) é marcado por mudanças socioeconômicas profundas, que fez surgir uma camada social ávida por bens de consumo que espelhassem sua condição enriquecida, justificando a importação em larga escala dos produtos de luxo (século VI a.C.) e a vinda de artistas oriundos da Grécia jônica que trouxeram uma iconografia inédita na região (CAMPOREALE, 2011, p.84 ss; BOMENTRE, 2017, p.113).

11. Florença. Estela funerária de Fiesole. (Detalhe)



Florença. Palácio de Ubaldino Peruzzi. Estela funerária em pedra. c. 615-600. a.C. Imagem da instituição.



A ânfora (fig. 12) encontrada nas cercanias de Roma, em Osteria dell'Osa, datada do século VIII a. C., é o primeiro registro de inscrição na península itálica. Ela pertence a um conjunto funerário feminino, onde havia objetos de fiação e tessitura. O vaso foi encontrado depositado ao lado de uma ossada feminina e a inscrição está nítida e é frequentemente interpretada por: *Eulin*, “aquela que fia bem o linho”.

12. Roma. Museu Nacional romano das Termas de Diocleciano. Ânfora (detalhe). Terracota. c. VIII a.  
C. Imagem da Superintendência Especial para Bens Arqueológicos de Roma.



Segundo Di Poce, os primeiros registros de objetos com inscrições na península itálica estão relacionados a sepulturas femininas juntamente com objetos de filatura e tessitura e só num segundo momento passam a ser relacionadas com conjuntos funerários masculinos. Em enterramentos femininos nas necrópoles de Veio e Vulci há registros de objetos do universo feminino - rocas, fusos e carreteis- com inscrições, o que nos leva a aferir que pode haver uma ligação entre a tecelagem e a transmissão da escritura (DIPOCE, 2007, p. 11). Nas palavras de Rallo:

*“se alguns objetos referem-se as inscrições de nomes femininos nas fórmulas de dedicação que aparecem no advento da escritura na Etrúria, podemos supor que as mulheres tinham acesso a compreensão das inscrições e que estavam em grau de compreender o texto” (RALLO, 1989. Apud DIPOCE, 2007, p.11).*

Esta conjuntura social se configura como diametralmente oposta à conjuntura social de outras sociedades mediterrâneas. Como mencionada acima o discurso de Péricles sobre o silenciamento das mulheres, lhes negando uma existência autêntica, encontramos aqui a prerrogativa de presença manifesta análoga à masculina. As mulheres etruscas tinham o direito a nomes próprios individuais, já registrados desde o alvorecer do século VII a. C., em objetos com inscrição que seguem o modelo de dedicação onde as peças “falam”: “Eu sou de *Anthaiia* ” ou “*Velalia* me ofertou para *Tinia*”, etc.

Os etruscos, tanto homens quanto mulheres, eram nomeados seguindo a fórmula que contém: um prenome, o nome da *gens* que pertence, o sobrenome e a filiação que incluía o genitivo do matronímico<sup>56</sup>:

*“Arnth Churcle di Larth figlio (e) di Ramtha Peevthi zilc parxis fu appartenente ai maru civico sacerdote (che) ha funzionato di anni settantacinque ? morto”*<sup>57</sup>. (PALLOTTINO, 1975, p. 403)

*(“Arnth Churcle filho de Larth e de Ramtha”...).*

Depois da filiação, a inscrição se refere ao cargo que o falecido ocupou em vida – um alto funcionário de magistratura e que viveu até os setenta anos.

Como vemos em Marta Sordi, a indicação da filiação na antiguidade era equivalente ao direito de cidadania e conclui-se que entre os etruscos o reconhecimento da cidadania se dava também através da origem materna, assim era necessário apenas que a mãe reconhecesse o filho para lhe garantir pelo menos certos direitos civis (SORDI, 1995, p. 164). Ponto que faz referência à colocação de Teopompo de que “os etruscos criam todas as crianças, não importando quem seja o pai”. De fato, a assertiva do grego só confirma sua incapacidade de compreender uma cultura e costumes que não são os seus. Como vemos em Di Poce (2007, p.12), enquanto a filiação materna é um reconhecimento no seio social da existência daquele filho, a filiação paterna garante o direito de propriedade da criança à sua herança familiar.

Assim, a diferença entre as etruscas e romanas quanto ao nome próprio é que enquanto as romanas recebem um nome de pertencimento a sua *gens*, adicionado, às vezes, o genitivo do pai ou do marido e em raras vezes um prenome, a etrusca, da sua parte, recebe o prenome adicionado ao nome de ascendência (SORDI, 1995, p. 165).

Retornando a frase de D’Agostino, além da menção de Rallo de que a escrita também circulava no universo feminino, sendo as mulheres capazes de compreender os caracteres, Mariassunta Cuzzo compreende que as mulheres também estavam relacionadas à transmissão da linguagem escrita, melhor dizendo, do ensinamento da escrita em seu grupo<sup>58</sup> (CUOZZO, 2015). Desta forma, dentro de seu grupo, a mulher tem o domínio de uma competência e a transmite internamente para sua descendência, além das habilidades da

---

<sup>56</sup> Cf. p. 42-3.

<sup>57</sup> . A inscrição foi traduzida do etrusco para o italiano pelo autor (Pallottino). Não há como transcrevermos do etrusco diretamente por ser uma língua grafada com caracteres diferentes.

<sup>58</sup> . Devemos lembrar que a pesquisadora se refere às inscrições em conjuntos sepulcrais crianças e jovens.

tessitura, a escrita. Lembramos aqui a menção que Plínio faz das habilidades de Tanaquil para filatura, deste modo, o domínio de um legado se apresenta como sinal de distinção no grupo.

D'Agostino aponta que entre os séculos VIII e VII a. C., período referido por Torelli acima, os enterramentos destacados por registros mais ricos e mais elaborados são normalmente de mulheres. As deposições femininas contam com vários objetos de bronze, conjuntos de utilitários domésticos e objetos de uso sacro referente aos cultos domésticos aos lares e a deusa Héstia. (D'AGOSTINO, 1999, p. 81-2). Desta forma, a mulher se torna dignitária dentro de seu grupo, garantindo a continuidade de sua linhagem.

Em vista do exposto acima, podemos aferir que a maior diferenciação entre a mulher etrusca e suas contemporâneas de outras localidades, antes de qualquer referência dos homens estrangeiros sobre seu comportamento tomado por pervertido, era o direito a uma individualidade. Direito esse crucial, que ainda, no nosso século XXI é negado a muitos grupos.

### Capítulo III

#### Da apreciação e descrição das pinturas parietais

Até o presente, são conhecidas 40 tumbas que receberam a decoração com pinturas parietais, o que corresponde a, aproximadamente, apenas 2% das tumbas etruscas encontradas (D'AGOSTINO, 1983, p. 2). Todas as tumbas estudadas aqui situam-se na necrópole de Monterozzi. Há tumbas pintadas em outras localidades fora de Tarquínia, como a Tumba de Golini I, em Orvieto ou a Tumba François, em Vulci. Porém, é em Tarquínia que se concentra o maior número de tumbas etruscas com pintura parietal. Verifica-se o uso da pintura em tumbas por um longo arco temporal, do final do século VII a. C. até o II a. C. Porém, delimitamos o nosso *corpus* a ser analisado, às tumbas dos períodos arcaico e severo clássico (seguindo a terminologia de Moretti), que compreende do final do século VII a. C. a meados do IV a. C. Em cada grupo tratado apresentaremos uma breve descrição formal das tumbas que o compõe, comentários sobre interpretações em estudos precedentes e sua bibliografia, além da apreciação acerca da representação feminina que integra a imagem, dentro de seu contexto. Quanto às referências bibliográficas de apoio serão usadas principalmente: a obra de Mario Moretti, já mencionado e ainda o catálogo *raisonné* das pinturas etruscas de Stephan Steingräber, de 1985, que pode ser parcialmente consultado *online*, além do texto de W. Helbig traduzido no apêndice da nossa dissertação.

Como mencionado na introdução, para a análise imagética agrupamos as representações que aparecem mulheres por temas, como vemos a seguir:

1. Cenas de banquete;
2. Cenas com musicistas e dançarinas

Optamos por não produzir um catálogo das tumbas pela inviabilidade de sua execução. Buscamos trazer as reproduções das imagens pontuais onde aparecem mulheres, visando à explicação da cena. Quando necessário, apoiamos nossa análise através da comparação com outras imagens artísticas ao inserí-las no contexto da temática.

## Grupo 1

### Cenas de Banquete

O banquete é prática central dentro das culturas mediterrâneas. É, sem dúvida, uma prática social da camada abastada, que reunia em torno de si elementos, como a decoração do ambiente- o mobiliário, o próprio alimento, servos e musicistas- visando não somente nutrir o corpo, mas determinar seu espaço dentro de sua sociedade junto aos seus pares, constituindo-se mais do que uma simples refeição. Assim, como vemos em diferentes estudos, as fontes remanescentes versam sobre os costumes atenienses, nos permitindo aferir como estes se alimentavam e podemos supor, a tal modo, o mesmo a respeito de outras cidades mediterrâneas. Em geral, sua alimentação consistia em duas rápidas refeições frugais ao início do dia e ao meio-dia, com pão embebido em vinho e frutas (GIORDANI, 1984, p. 250-55). Ao final do dia, após o asseio com o corpo, os homens atenienses reuniam-se com seus para realização do banquete. São inúmeras as representações remanescentes tanto na literatura como nos registros imagéticos testemunhando a prática, que não era estendida a todos, tendo direito à participação a classe mais abastada. Como citado por Platão, na República (420, e) o evento era interdito aos trabalhadores e ceramistas, estes de classe menos abastada. A restrição se dava, principalmente, por razões econômicas: um banquete demandava muitos recursos- alimentos, carnes, vinho- inviável para um cidadão de poucas posses. Para estes, a base alimentar eram os cereais em grãos, pão, cebolas, leguminosas, azeitonas e frutos secos. Ainda a *mâzza*, espécie de pão fino feito de cevada, azeite e vinho, às vezes substituído por água ou leite. Assado, era acrescido azeite, carne picada ou legumes, como descrito nos “Cavaleiros” (818), peça de Aristófanes (CÂNDIDO, 2014/5, p. 35). Os pobres tinham pouco acesso às carnes. Casualmente, Atheneu preservou na sua obra, *Deipnosophista* (IV, 12-13)<sup>59</sup>, fragmentos dos poemas culinários de Matro de Pitane, nos quais oferecem ao leitor um panorama da alimentação dos atenienses por volta do século V a. C., não se limitando à alimentação da aristocracia, também abordando os meios de nutrição das classes mais baixas da sociedade grega, apresentando, desta forma, uma comparação entre a fartura disponível para os mais abastados e os restritos alimentos dos mais pobres.

Aos mais abastados estavam disponíveis, principalmente, as carnes (de bovinos, ovinos, aves e peixes). No entanto, o consumo das carnes deveria seguir um conjunto de leis rituais que se iniciavam no abate, no corte e nas oferendas, que tinha por escopo o culto aos

---

<sup>59</sup> . Excertos desta obra podem ser conferidos em: <http://www.attalus.org/old/athenaeus4.html>

deuses, desta maneira, dignificando a própria refeição (CÂNDIDO, 2014/5, p. 31). A boa recepção dos convivas se inseria dentro das práticas da acolhida e sociabilidade aos estrangeiros, mesmo que os convidados dos banquetes fossem relacionados ao anfitrião. A boa receptividade sublinhava o poderio do anfitrião dentro do seu meio, marcado pela abundância de alimentos, carnes e vinho. O grego tinha a obrigação moral de receber os estrangeiros, dever imposto pelo próprio Zeus, o *Zeus Xenos*, aquele mesmo invocado por Ulisses (Odisseia, IX, 269-272) na caverna do ciclope Polifemo, buscando escapar da violência eminente, como código de hospitalidade reconhecido por todos, mas desrespeitado pelo monstro:

*“És tolo, estrangeiro, ou chegas aqui de muito longe,  
Se me dizes para recear ou honrar os deuses.  
Nós, os ciclopes, não queremos saber de Zeus detentor da égide,  
Nem dos outros bem-aventurados, pois somos melhores que eles”. (HOMERO,  
Odisseia, IX, 273-6)*

Além das carnes, estavam à disposição diversos frutos, tanto frescos como secos e, sobretudo, o vinho, que encontrava lugar na parte final do evento, o simpósio, propriamente dito. Este não era consumido puro, mas misturado com água num vaso de grandes dimensões, a cratera, com duas partes de água para uma de vinho, às vezes com outras proporções destes ingredientes (GIORDANI, 1984, p.254; CAMPOREALE, 2011, p. 183). O banquete se estendia noite adentro, animado por música e jogos. O banquete se dava num salão na parte da residência destinada a convivência dos homens, o androceu. Isto posto, é perceptível que a atividade estava vedada às mulheres. Porém, sobre este aspecto, como abordaremos à frente, há ressalvas a fazer. De qualquer maneira, o banquete com os convivas acomodados sobre a kliné tem sua origem no Oriente. Um dos primeiros registros imagéticos com a representação com os convivas deitados na kliné é um relevo com Assurbanipal reclinado para um banquete, de meados do século VII a. C, hoje no Museu Britânico. Como vemos em Torelli, a própria ideologia em torno do banquete transformou-se:

*“Si può così concludere che l'accettazione del costume orientali, certamente posteriore agli inizi del VII a. C., deve essere stata sempre più larga a partire della metà dello stesso secolo: nel periodo tra 650 e 600 a. C. il costume deve essere affermato, con il parallelo declinare dell'influenza politica dei vincoli di sangue (il simposio è notoriamente il luogo geometrico dell'eteria) per essere esaltato dalla*



*tiranide come fato di ritualità cerimoniale, ma ancora bisognevole di paradigmi divini ed eroici (arca di Cipselo), fino a diventare intorno al 600 a.C. un modello socialmente approvato dalle classi dominante*<sup>60</sup> (TORELLI, 2014/5, p. 121-122).

13. Londres, Museu Britânico: “Festim no Jardim”, relevo proveniente do Palácio de Assurbanipal. 645 a. C. Imagem do Museu.



Assim como Torelli afirma acima, Bruno D’Agostino aponta o caráter oriental no banquete etrusco, no qual o poder elitista se afirma através da alusão a uma ordem aristocrática (D’AGOSTINO, 1983, p. 6). Numa nova ordem social, como a decorrente das transformações econômicas ocorridas na Etrúria no século VII e VI a. C., a qual fez surgir uma classe média abastada, as referências imagéticas que esta nova classe se apoiava para legitimação de sua nova condição são referências aristocráticas advindas do Oriente.

A prática do banquete que veio trazida do Oriente permeia-se, de fato, de uma concepção que remete à sua origem. Falamos aqui da *tryphé*. A etimologia da palavra, segundo Giuseppe Nenci (1983, p. 1019-31), refere-se ‘*θρυπτόω*’, significando picar, quebrar. Nenci aponta que o termo *tryphé* deva ter surgido em Mileto, no entanto, passou à conotação de “luxo efeminado, suavidade, vida indulgente”. Estes são os atributos que permeavam a concepção do banquete milésio e seus traços são resultantes do meio social onde surgiu. A *tryphé* caracteriza-se por um ambiente de muita sofisticação e luxo. Uma atividade na qual todos os elementos reúnem excelência. A referência feita acima de *θρυπτόω* “picar, quebrar”

<sup>60</sup> . “Pode-se desta forma, concluir que a aceitação do costume oriental, certamente posterior ao início do VII a. C, deveria ser sempre maior a partir da metade do mesmo século: no período entre 650 e 600 a. C. o costume deve ser afirmado, com o paralelo declinar da influência política dos vínculos de sangue (o simpósio é notoriamente o lugar regular da heteria) por ser exaltado pelos tiranos como feito de ritualidade cerimonial, mas também necessitado de paradigmas divinos e heroicos (Arca de Cipselo), até tornar-se por volta dos 600 a. C um modelo socialmente aprovado das classes dominantes”.

vincula-se ao ato de cortar em pequenas partes o alimento, preparar com apuro o mesmo. Desta maneira, o alimentar de alguém ou de um grupo que pode aguardar o preparo cuidadoso da refeição, portanto, de quem não está faminto devido ao labor árduo, específico das camadas mais baixas da sociedade. Estas, famintas, se alimentam de grandes bocados de comida, ingeridos apressadamente pela fome. À vista disso, a *tryphé* é prática de uma classe abastada e o termo, ainda de acordo com Nenci, tem origem num local específico, a saber, as classes mais baixas da Miletos do século VII e VI a. C. De maneira insolente, os menos abastados referiam-se à prática alimentar da classe aristocrática como um “luxo efeminado, suavidade e uma vida indulgente”, atividade daqueles que podem se dispor a deleites desmoderados e sentar-se à mesa por um longo período degustando o alimento calmamente.

Ainda, segundo Nenci, a ideologia da *tryphé* remete tanto às práticas alimentares, como ao acesso e consumo de produtos agrícolas singulares ou de luxo. Costume de uma região específica, como mencionado acima, a jônica, advinda do contato com a aristocracia lídia. Vale lembrar aqui que Miletos se localizava na Jônia, identificada na sua arte pelas formas mais orgânicas, ondulares e, assim, consideradas femininas. O autor ainda menciona uma associação da sofisticação da aristocracia lídia com uma palavra jônica - *habrós*, derivando posteriormente à *habrosyne*, que tem por significado “luxo, sofisticação”, remetendo a hábitos refinados. A sofisticação, *habrosyne*, dos círculos tanto lídio como jônico, tem conotação positiva e, num primeiro momento, se põe agregada à *tryphé* na expressão *habrosyne kai tryphé*. Porém, na ocasião em que seus significados se misturam, a *tryphé* passa a ter a conotação negativa que vai acompanhá-la nos séculos vindouros (NENCI, 1983, p. 1021-22).

A conotação negativa se dá na associação de uma vida luxuosa e práticas sofisticadas à mesa com um enfraquecimento do espírito, um declínio do modo de vida austero, que leva a decadência e a derrota nas batalhas. A austeridade na conduta do guerreiro é a mesma que os espartanos possuem e os fez vitoriosos na Guerra do Peloponeso. Segundo Gouëssan (2013, p. 73), Platão se refere em dois textos sobre a *tryphé*: uma vez nas *Górgias*, como “moleza, intemperança, a licenciosidade, em que não lhe falte nada, só a virtude e a felicidade” (492 a-d) e outra na *República*, na qual associa a prática à covardia (555 c e 590b). Ademais, a *tryphé* com valor simbólico social (lembramos aqui seu significado de “luxo efeminado”) fica associada à condição feminina, que é, no ambiente grego, principalmente ateniense, uma condição de inferioridade. Nas palavras de Nenci:

*“di qui abito effeminato e riduzione a condizione femminile saranno nell’ótica della tryphé una cosa sola. E mi limiterò a dire che il ruolo della donna, come fruitrice di tryphé, causa di tryphé e quindi di redução dell’uomo alla condição femminile di inferiorità con la perda delle virtù guerriere”<sup>61</sup> (NENCI, 1983, p.1026).*

Por esta conotação, a *tryphé* refere-se a uma debilidade e fraqueza moral e, portanto, como *“origine di mali recenti e il presagio di mali futuri”*<sup>62</sup>(idem). Os “males futuros” são a corrupção dos costumes e a decadência da cidade, assunto muito caro a históricos empenhados na periegesis como Teopompo, tema da retórica sobre vícios e virtudes. E neste ponto a alusão negativa de Teopompo aos etruscos. É importante salientar a questão da identidade grega e sua autoimagem, a qual se compunha a partir do sentido de alteridade, aquilo que era (grego) está de acordo com o que *o outro* não era e, o que fazia (o grego) era o que *o outro* não fazia. *O outro*, no caso é o bárbaro, o que não fala grego. Os etruscos entram nesta categoria, mesmo que tenham, por muito tempo, tido contato próximo, trocas comerciais e absorvido inúmeras referências culturais. O sentido de alteridade se dá dentro também de sua sociedade: sou homem grego porque estão estabelecidas as funções e o espaço do homem grego e, estas são marcadamente diferentes da mulher, com funções e seu espaço já preestabelecido. Transcender os limites destes espaços e funções pode ser visto como *hybris*, como desmesura e insolência, passível de reprovação divina.

A associação entre a *tryphé* e a decadência de uma sociedade vai ser mantida pelos séculos seguintes, principalmente em alusão aos Ptolomaicos, que vinculavam sua imagem estritamente a uma iconografia relativa à *tryphé*<sup>63</sup>. Ao mesmo tempo que, na Etrúria o banquete está associado diretamente à *tryphé*, a um ambiente de luxo e sofisticação nos menores detalhes. E aqui entram as críticas dos gregos aos etruscos.

Com referência à Grécia continental, a prática do banquete acontece com características que correspondem à suas convicções, o comedimento e a *sofrosyne* - a prudência, que devem acompanhar a conduta do grego. Desta maneira, o banquete grego designa-se não mais pelo “luxo efeminado e suavidade” do banquete mileto senão por atributos masculinos. Como acima colocado por Torelli (TORELLI, 2014/5, p. 122), o banquete é local da *ἐταιρία* (*heteria*), do companheirismo, da associação de pessoas, famílias

<sup>61</sup> . “Aqui, hábitos afeminados e redução à condição feminina são, na ótica da *tryphé*, uma coisa só. E me limitarei a dizer que o papel da mulher como fruidora da *tryphé*, em razão da *tryphé* e assim de redução do homem a condição feminina de inferioridade com a perda da virtude guerreira”.

<sup>62</sup> “origem de desgraças recentes e pressagio de desgraças futuras”.

<sup>63</sup> Com referência ao estudo de A. Gouëssan. La *tryphé* ptolémaïque royale. Dialogues d’histoire ancienne, V. 39, n.2, 2013. [http://www.persee.fr/doc/dha\\_0755-7256\\_2013\\_num\\_39\\_2\\_3856](http://www.persee.fr/doc/dha_0755-7256_2013_num_39_2_3856)

ou grupo social aristocrático<sup>64</sup> (“*il simposio è notoriamente il luogo geometrico dell’eteria*”)<sup>65</sup>, que se reuniam, além da circunstância festiva, para acordos de interesse, reforçando os laços para ordenação de grupos políticos na cidade. Desta maneira, um espaço que restringe a presença das mulheres. Como vemos em Flacelière (1959), homens de um mesmo grupo político poderiam organizar suas reuniões

*“alternativement chez l’un ou l’autre d’entre eux em apportant chaque un sa part, son écot de victuailles et de boisson : c’était un épavos (éranos)”<sup>66</sup>. Mais, le plus souvent, les banquets avaient lieu par invitation d’un hôte assez riche pour faire lui-même tous les frais de la réunion. D’ordinaire, semble-t-il, ces invitations étaient assez improvisées : on rencontre ses amis à l’Agora ou dans la rue, et on les invite à dîner ; il arrive aussi qu’un invité amène, de sa propre initiative, un de ses amis, que n’avait pas prié le maître de maison »<sup>67</sup> (FLACELIÈRE, 1959, p. 237-8).*

Antes de ser um inconveniente para o anfitrião e para os outros convidados, associar-se com novos convivas pode tornar-se interessante politicamente, aumentando seu círculo de ascendência, lembrando que a *ἐταιρία* (*heteria*) estava no cerne dos embates políticos da cidade, pois os embates eram entre estes grupos aristocráticos<sup>68</sup>. De tais conflitos surgiu a tirania, conjuntura política que dominou muitas cidades helênicas no século VI a. C., sendo o tirano o chefe da *heteria* vitoriosa na cidade<sup>69</sup>.

Como abordado acima, na sociedade grega hierarquizada, o espaço que cada grupo componente desta estava prevalentemente definido e delimitado. Igualmente dá-se com as mulheres. Sabemos que a transposição destes espaços é visto como absurdo tal como é na obra de Aristófanes, *Lisístrata*, onde o próprio tema – a greve de sexo das mulheres visando o controle da cidade para acabar com a guerra – que compõe o absurdo da história. Sabemos que estas tinham seu espaço limitado ao recinto doméstico, ocupando-se da organização da

<sup>64</sup> . Enciclopédia Treccani. Verbetes “eteria”. <http://www.treccani.it/enciclopedia/eteria/>

<sup>65</sup> .Cf. citação de Torelli na p. 64-5.

<sup>66</sup> . *ἐπάδος* (*éranos*): contribuição pública.

<sup>67</sup> "Alternadamente, em um ou outro deles, trazendo cada um a sua parte, seu eco de comida e bebida: era um *ἐπάδος* (*éranos*). Mas, na maioria das vezes, os banquetes eram realizados a convite de um anfitrião rico para cobrir todas as despesas da reunião. Normalmente, parece que esses convites foram bastante improvisados: encontramos seus amigos na Ágora ou na rua, e eles são convidados para jantar; Acontece também que um convidado traz, de sua própria iniciativa, um de seus amigos, que não solicitou ao dono da casa”.

<sup>68</sup> Aproveitamos aqui para fazer um paralelo com o teatro grego da época. Entre o século VI e meados do V a. C. Atenas era uma polis altamente politizada e o teatro (comédia) refletia isso com temas relativos à comunidade. No período seguinte, com a Atenas aburguesada, reflete a vontade do público por assuntos privados e intrigas.

<sup>69</sup> Enciclopédia Treccani online, verbete *eteria*: <http://www.treccani.it/enciclopedia/ricerca/eteria/>

casa através da chefia dos servos, criação dos filhos e a tecelagem, principal ocupação feminina (GIORDANI, 1984, p. 245-50). A mulher e todas as atividades relativas a ela pertencem à esfera privada e ao homem cabe o espaço público, a aparição na sociedade. Também, a diferença entre os gêneros se dá na associação do feminino com a natureza, e, portanto selvagem e indisciplinada, passível de domesticação, de civilização. E o homem é o elemento civilizador (DUARTE, 2015), pelo feito de edificar a cidade, ordená-la, conduzi-la. A cidade, então, compete ao homem e a moradia, às mulheres. Em vista disso, a restrição da participação das mulheres no banquete grego. No entanto, devemos pensar que esta seja uma realidade ateniense, não podendo ser tomada em todo o mundo mediterrâneo, sem exceção.

Como vemos no estudo sobre a iconografia do banquete de Jean-Marie Dentzer, o autor coloca que:

*“Dans ce banquet s’edifie une morale de club, dont son normalement exclues les femmes, sauf les hétaires et les musiciennes. Il est d’ailleurs significatif que dans le milieu où les femmes viennent a constituer une société analogue, comme à Lesbos autour de Sapho, elle addotant la position couché »*<sup>70</sup> (DENTZER, 1971, p. 252).

Alguns pontos desta afirmação devem ser retomados para melhor clareza. O que podemos aferir de estudos prévios é que, em Atenas, a presença de mulheres no banquete era em função de serviços, como músicas, dançarinas, servas e cortesãs. O próprio Dentzer aponta a exceção da presença de mulheres no banquete, mencionando a poetisa Safo e sua sociedade, na Ilha de Lesbos, no Mar Egeu, que pertencia ao mundo grego, porém, possivelmente, apresentassem outras rotinas quanto ao banquete, permitindo a participação de mulheres. A menção do autor quanto à posição deitada é referência à prática de deitar-se na *kliné* para o banquete, que não era permitida para as mulheres e nem para as crianças. Os registros imagéticos de banquetes que aparecem mulheres (abordaremos à frente o contexto etrusco, apropriadamente) estas estão sentadas em cadeiras reservadas a elas ou na *kliné*, mas aos pés do homem e com as pernas voltadas para fora do divã. Isto se dá, de acordo ainda com Dentzer, porque havia uma hierarquia dentro do ambiente do banquete. Cabia ao anfitrião e seus convidados eminentes reclinarem sobre a *kliné*. Já mulheres e crianças, quando permitido de estarem presentes no ambiente, deveriam ocupar cadeiras. Da mesma forma, o ambiente deveria causar constrangimento a esses convidados menores, tal mostrado no canto XVIII da

<sup>70</sup> . “Neste banquete se constrói uma moralidade de clube, onde normalmente são excluídas as mulheres, exceto as hetairas e as musicistas. Desta forma, é significativo que nos meios onde as mulheres vem a constituir uma sociedade análoga, como a Lesbos de Sapho, admitem a posição deitada”.



Odisseia, quando Penélope faz menção de ir por alguns momentos ao banquete que acontece em sua própria casa com os pretendentes e pede que suas servas a acompanhem:

*“Mas diz a Antônoe e Hipodâmia que venham aqui ter, para que junto de mim se posicionem na sala de banquetes: não me mostrarei sozinha aos homens; tenho vergonha”*(HOMERO. Odisseia, XVIII, 83-5)

O relevo etrusco de Murlo do Palácio de Acquarossa, do século VI a.C. observamos a presença feminina no banquete reclinada no divã, que pode ser reconhecida à direita pelas tranças no cabelo, penteado usual das etruscas no período. A composição é uma das mais antigas representações com a configuração.

14. Roma, Museu de Villa Giulia. Relevo do Palácio de Acquarossa. Cena de banquete. Séc. VI a. C.

Imagem do Museu



Continuando a exposição acima, seguimos com a observação pontual de algumas tumbas etruscas onde aparecem cenas de banquete.

A composição da pintura na Tumba dos Vasos Pintados (final do século VI a. C) é um exemplo preciso da configuração de um banquete em ambiente etrusco. Vemos no centro da cena, um casal deitado sobre a kliné, cercado por todos os elementos que identificam sua prosperidade. Ao lado está uma cadeira, na qual está sentada uma garota e tem em seu colo um menino. A garota tem na mão uma coroa perfumada e o menino segura uma pomba. À direita, na cabeceira da kliné, há um servo nu, portando uma coroa na cabeça e segura instrumentos culinários nas mãos. Segundo F. Poulsen e W. Helbig, a pintura se mostra como

um retrato familiar, o casal eterniza sua imagem ligada aos símbolos de poder de seu grupo para além da morte e os filhos se posicionam sentados ao seu lado. Helbig aponta que a pomba seria “o entretenimento favorito das crianças abastadas” em sua época (1870, p.10).

Porém, outros autores, como B. D’Agostino, tem uma leitura diferente. Percebem a imagem do casal sentado na cadeira espelhando um momento de erotismo, mostrado pela nudez e pela pomba que a jovem segura nas mãos e, ainda, a coroa perfumada nas mãos da jovem, dois elementos que sugerem a relação erótica. O joguete de interpretação da cena seria a inversão de papéis apresentada pelo jovem casal, com o menino sentado no colo da moça, além da troca de olhares. O autor ainda aponta que não é possível outra interpretação por causa da presença da pomba, que confirma o caráter erótico da cena dos dois jovens (D’Agostino, 1983, p.7). Segundo N. Lubtchansky (2005), o erotismo mostrado na cena indicaria a iniciação amorosa feminina (da jovem), corroborado por Pairault Massa (1992) que vê no casal de jovens a referência à Afrodite e Adônis.

15. Desenho da Tumba dos Vasos Pintados, por Augusto Guido Gatti, (1910-16). Imagem: ICAR.



Percebemos na observação de Helbig e Poulsen<sup>71</sup>, ambos pesquisadores do século XIX, que omitem a questão erótica dos jovens. Talvez um tema não apropriado para a mentalidade de sua época. A cena completa apresenta todos os elementos de banquete oriental – da *tryphé* – discutido acima. R. Benassai comenta: “a exaltação do casal dentro da conotação gentílica celebrando a *tryphé*” (BENASSAI, 2001, p.51-2). Possui o luxo e a elegância de um ambiente rigorosamente preparado para o evento, no qual cada elemento decorativo reflete a condição abastada desta família no seio de seu grupo, mostrando-se perpetuadores de seus valores. Como Mario Cristofani coloca “o esquema iconográfico, interno, reflete um luxo refinado, o da *habrosyne* (sofisticação) valorizado na sociedade desta época” (CRISTOFANI, 1989, p. 27-31).

Retomando a leitura que as cenas de banquete eternizam uma condição de prosperidade e poder dentro de sua sociedade, a Tumba do Velho tem a mesma composição da tumba acima. A Tumba do Velho (século V a. C.) é uma tumba de apenas uma câmara escavada na rocha e a única pintura restante é a reproduzida abaixo. Segundo Helbig, a argamassa das paredes laterais, onde provavelmente havia desenhos, caiu. Uma observação importante a respeito desta tumba é que a única bibliografia mais completa encontrada por mim sobre ela é de Helbig, de 1870. Pois, após ele ter feito o registro desta tumba, sob ordem do cardeal Berardi, esta foi recoberta de terra imediatamente, com o pretexto de preservá-la de vandalismo. Desconheço se foi reaberta posteriormente. No espaço não havia mais nenhum objeto remanescente de oferendas, apenas a pintura, pois já havia sido vandalizada muito tempo antes. Também não houve registro esquemático da arquitetura. Mesmo que as tumbas de uma só câmara não variem muito no desenho arquitetônico é sempre interessante o registro original do espaço.

Há menções em outros estudos a respeito desta tumba, como no texto de Poulsen, mas nenhum estudo pormenorizado além do de Helbig, quiçá por ser uma representação relativamente simples de uma cena de banquete. No catálogo de Steingraber encontramos a listagem de estudos que mencionam a Tumba do Velho, mas, como mencionado acima, nenhum estudo propriamente dito da tumba. A menção à tumba se dá em trabalhos que versam sobre temas específicos e que tem como exemplo a Tumba do Velho, como estudos

---

<sup>71</sup> Mesmo que o trabalho sobre as pinturas de Tarquínia de Poulsen seja de 1922, acreditamos que o pesquisador se pauta, de modo geral, através dos valores do século precedente, uma moralidade vitoriana.



sobre o banquete na iconologia funerária ou sobre a presença de animais na pintura funerária de influência orientalizante e sua simbologia. Esta bibliografia está elencada no final.

Segundo a avaliação de Helbig, a pintura da Tumba do Velho não é um trabalho de grande expressão artística. O estudioso alemão acredita ser o trabalho de um artista inferior ao que executou as pinturas de outras tumbas por ele examinadas, tendo um traço muito “áspero”, sem destreza suficiente para “enobrecer” os objetos representados. Helbig entra diretamente num juízo moral, pois vê certo caráter “devasso” na representação do velho e, a mulher não “exprime o mesmo recato elegante” da representação na Tumba dos Vasos pintados, como vemos no detalhe abaixo do homem tocando carinhosamente com a mão o queixo da esposa.

16. Desenho da Tumba dos Vasos Pintados (detalhe), por Augusto Guido Gatti, 1910-16. Imagem: ICAR.



17. Tarquínia, Tumba do Velho, pintura parietal (reprodução). Imagem: Gliptoteca Ny Carlsberg.<sup>72</sup>



18. Tarquínia, Tumba do Velho (detalhe), pintura parietal. Imagem: Instituto Sueco de Roma (Coleção Morani).



Na imagem podemos ver a mulher vestida da maneira aristocrática, seu vestido e ornamentos apontam que ela é esposa do homem retratado. Pelo entendimento de Helbig é a

<sup>72</sup> . Grande parte do acervo etrusco da Gliptoteca Ny Carlsberg foi adquirida no período em que Wolfgang Helbig trabalhou como assistente pessoal de C. Jacobsen, o milionário dinamarquês proprietário do museu.

postura da mulher que denotaria uma extravagância deselegante, manifestando que não seria adequado a uma mulher casada. Desta forma, pelo seu julgamento, a alegria, o divertimento e, ainda, a atitude participativa são escandalosas. Atitudes inapropriadas para mulheres do seu próprio tempo. Se compararmos a imagem que Helbig considera adequada para mulheres, a da Tumba dos Vasos Pintados, a mulher tem uma postura passiva, aceitando o carinho do marido no seu queixo, sem demonstrar qualquer resistência ou contrariedade.

Num trabalho de Fritz Weege sobre a pintura etrusca (1921) o arqueólogo alemão atribui que mulheres representadas em cenas do banquete seriam todas hetairas<sup>73</sup>, pois uma esposa respeitável não se deixaria apresentar deitada ao lado do marido, estando sentada a alguma distância, recatadamente. Esta opinião não é seguida por Frederik Poulsen, que publicou seu trabalho sobre as pinturas na mesma época que Weege, 1922. Poulsen acredita que, se todas as figuras femininas fossem hetairas, isso “*would argue a complete dissolution of family relations in ancient Etruria, whether we choose to interpret the pictures as scenes from life*”<sup>74</sup> (POULSEN, 1922, p. 32). Não obstante o estudioso dinamarquês concorde com Weege considerando que a sociedade etrusca na época das pinturas se comportava de maneira desregrada e tal atitude a tenha levado à decadência (suposição apresentada por Posidônio de Apamea<sup>75</sup>), ele acredita que seja improvável que os homens se fizessem retratar no seu próprio sarcófago com hetairas (POULSEN, 1932, p. 34). Tratando diretamente da Tumba do Velho, após uma brevíssima descrição da pintura, Poulsen acredita que esta “*(...) is typically Etruscan in this combination of wine and love*”<sup>76</sup> (Idem, p.37). Jules Martha, em 1889, considera a pintura da Tumba do Velho uma cena de banquete como outras, mas salienta a atmosfera de “luxo e licenciosidade” do casal, como descrito por Teopompo. A avaliação de Martha é ainda mais mordaz ao dizer « *un vieux galantin caresse une jeune femme qui, tout en souriant de ses grâces surannées, semble ne pas devoir se montrer trop cruelle* »<sup>77</sup> (MARTHA, 1889). Só mais recentemente que autores apresentam uma leitura diferente da pintura. Mauro Cristofani (1989) considera a representação de cena de banquete da Tumba do Velho como típica de seu tempo, na qual o casal está cercado do luxo e da sofisticação valorizados por seu extrato social. R. Benassai (2001) vê ainda que a iconografia

<sup>73</sup> Apontamos aqui o sentido de hetaira usado por Weege como sinônimo de prostituta, sentido definido nos fins do século XIX.

<sup>74</sup> . “Seria argumento de uma completa dissolução das relações familiares na antiga Etrúria, escolhemos interpretar as pinturas como cenas da vida”.

<sup>75</sup> . Ver nota na p. 54.

<sup>76</sup> . “É tipicamente etrusco esta combinação de vinho e amor”.

<sup>77</sup> “Um velho galanteador acaricia uma jovem que, sorridente de suas graças antiquadas, parece não se mostrar muito cruel”.



apresentada explicita a valorização do casal dentro de sua sociedade na celebração do banquete. Estas duas avaliações sobre a pintura levam em consideração a cultura etrusca dentro de seu próprio contexto e valores. Como mencionado acima (cap. I), o prestígio e a força simbólica como casal perante sua sociedade mostrando a importância de se retratarem juntos.

19. Tarquínia. Tumba dos Leopardos. Cena do banquete. Século V a. C. Imagem: Domínio público.



20. Tarquínia. Tumba do Navio. ( meados século V a. C.). Cena de banquete. Imagem: ICCD.



21. Tarquínia. Tumba da Bigas. Desenho da Cena de banquete por E. P. Warren, 1905. Imagem: MFA, Boston.



Nas duas tumbas primeiramente descritas, a cena de banquete se restringe a um casal. Na Tumba dos Leopardos (meados do século V a. C.) e nas outras duas tumbas reproduzidas acima: Tumba do Navio e Tumba das Bigas, a cena envolve três casais, sendo atendidos por dois servos, nus, posicionados à frente das klinés, seguindo uma configuração padronizada. Estas tumbas, reproduzidas acima, foram construídas em períodos consecutivos, num segmento de poucas décadas entre as mesmas, no mesmo século V a. C. Mas apresentam diferenças nítidas na constituição do acabamento. À medida que o traçado da pintura se aprimora, refletindo maior sofisticação no ambiente, as figuras retratadas se distanciam das características da cultura etrusca, aproximando-se de formas mais grecizadas. Segundo Helbig, se afastam do “espírito nacional” etrusco. É nítida a diferença entre o traçado do desenho e do acabamento da pintura da Tumba dos Leopardos e da Tumba das Bigas. Podemos inferir que mesmo que tenha sido um artista grego que executou as pinturas da primeira tumba mencionada, era um artista de menor apuro técnico. É possível pensar que durante o século V a. C. a Grécia também passava por um momento de turbulência devido às Guerras Médicas e, em seguida, a Guerra do Peloponeso. Assim, há a incursão de artistas de diversas localidades do mundo helênico que aportaram na Etrúria, estabelecendo oficinas e prestando serviço à clientela local (CRISTOFANI, 1978, p. 84ss). Além de sua técnica artística, introduziram de forma mais contundente as ideias e concepções gregas. A Tumba das Bigas se distancia completamente da atmosfera orientalizante que vemos na Tumba dos Leopardos. A ausência de animais selvagens, leopardos, gazelas e pássaros, indica a transformação de mentalidade para a escolha na decoração das tumbas. Os animais que aparecem na Tumba das bigas são cachorros (no frontão que encima a entrada da tumba, não reproduzido aqui) e cavalos de corrida, estes já domados. Apesar do mesmo esquema

iconográfico, três casais reclinados em divãs, ladeados por dois servos, o resultado é totalmente diverso nas tumbas. A atmosfera da pintura da Tumba dos Leopardos é convidativa à participação da celebração, assim como na Tumba do Navio. Já a Tumba das Bigas se mostra como um registro distante do acontecimento apresentado.

Assim, podemos concluir que, ao examinarmos as cenas de banquete nas tumbas de Tarquínia, como apontado por Françoise Gaultier<sup>78</sup>, as mulheres etruscas tomavam parte sim nos banquetes na condição de conviva, como representado nas tumbas, em celebração em honra e memória ao falecido, compensando deste modo sua ausência. Ausência esta celebrada por toda sua comunidade, incluindo, portanto, as mulheres, se fazendo presentes nas imagens das tumbas.

---

<sup>78</sup>.Cf. p. 41.

## Grupo II

### Cenas com musicistas e dançarinas

Segundo Aristóteles, os etruscos acompanhavam todas as suas atividades diárias com música. Não apenas os acontecimentos públicos, mas mesmo os mais banais, ocupando um lugar de destaque nas suas vidas:

*“Narrat Aristoteles suo etiam tempore servos in Etruria ad tibie cantum solitos flagris caedi”*(ARISTÓTELES, F.G.H, II,247, p. 179)

Na citação, o autor se refere à prática dos etruscos de cadenciar as lutas com ritmo de música. Também as atividades de caça e mesmo culinária eram acompanhados de música, tal vemos na cena da Tumba Golini, onde os servos preparam o banquete ao som da flauta dupla tocada pelo rapaz à direita.

22. Orvieto. Tumba Golini. Reprodução da parede esquerda, lado esquerdo. Cena de preparação do banquete. Imagem: La Sapienza.



Para tanto, em tempos onde não se encontravam aparelhos eletrônicos para reprodução sonora, se fazia necessário os músicos. Os servos que prestavam o serviço como músicos eram profissionais. Tito Lívio (I, 35, 7-9) narra que Tarquínio Prisco, depois de ascender ao poder em Roma, promoveu jogos públicos comemorativos em virtude da vitória numa batalha contra latinos. Para o espetáculo, fez buscar uma equipe de esportistas etruscos para o entretenimento do público. Por este quadro, Camporeale acredita que o grupo trazido seria de profissionais renomados quanto ao ofício na Etrúria (CAMPOREALE 2011, p. 166). No livro V (1. 3-9) o mesmo Tito Lívio narra o episódio sobre o rei de Veio, no ano 403 a. C.,



por despeito de não ter sido eleito novamente o *lucumone* (magistrado), interrompeu os jogos no santuário de Voltumna, retirando os atletas e artistas que integravam o espetáculo, alegando que estes eram seus servos. Segundo Lívio, a atitude foi uma profanação ao santuário, dada a profunda religiosidade dos etruscos. Lembramos que o episódio aconteceu em meio da guerra de invasão de Roma à Veio, que durou dez anos e terminou com a vitória romana em 396 a. C.

A tradição da música na Etrúria perdurou por longo tempo, chegando aos ouvidos de Ovídio, que relata que os festejos da Consualia<sup>79</sup> organizados por Rômulo, na época da fundação da cidade, teve a presença de um flautista etrusco:

*“Dumque, rudem praebente modum tibicine Tusco,  
Ludius aequatam ter pede pulsat humum,  
In medio plausu (plausus tunc arte carebant)”(OVIDIO, Ars Amatoria, I, 111-3)*

Como podemos aferir em Camporeale, os artistas, tanto homens como mulheres, formavam um conjunto que desempenha todo o espetáculo, seja como músicos, dançarinos, *artifices* (atores) e até jogadores, como vemos no registro do relevo do Palácio de Acquarossa (fig. 23). Segundo Ellmerich, os *histrionicos*, derivação de *hister* - saltador, mascarado - nome dado aos artistas etruscos, desempenhavam dois tipos de dança: a *ambarvali* e a *ambubali*, ao redor dos campos ou vilas. (ELLMERICH, 1988, p. 18). A composição do relevo abaixo fornece uma noção da atuação dos artistas etruscos e de acordo com a fala de Lívio, no livro VII:

*“Os atores vieram da Etrúria; não tinham palavras ou ação mimética; eles dançavam ao som da flauta e praticavam movimentos graciosos no estilo etrusco”. (LÍVIO, VII, 2-4)<sup>80</sup>.*

<sup>79</sup> . Festa cívica romana em honra à divindade romana Consus, que havia recomendado aos romanos o rapto às Sabinas. A festa anual comemorava o feito e acontecia em duas ocasiões: em agosto e dezembro, no Circo Máximo e num templo no Aventino.

<sup>80</sup> .Traduzido do inglês da edição da História de Roma, VII, de Canon Roberts. Disponível em: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.02.0026%3Abook%3D7%3Achapter%3D2>



23. Viterbo, Museu Arqueológico. Relevô do Palácio de Acquarossa. Início do século VI a. C. Imagem do Museu.



O episódio a que Lívio se refere é da epidemia em Roma, em 364 a. C., na qual todas as tentativas anteriores para aplacar a pestilência haviam fracassado. Os artistas etruscos então, foram convidados à cidade para uma performance de cunho religioso, visando amenizar a ira dos deuses (LÍVIO, VII, 2). No livro IX, o romano também relata sobre uma greve, acontecida no mesmo período, na qual os flautistas profissionais que atuavam nas festas cívicas, banquetes e funerais em Roma, queriam garantir seu “privilegio de ir sobre a cidade por três dias a cada ano em seus vestidos longos e máscaras com canto e alegria; um costume que ainda é observado” (LÍVIO, IX, 30, 7-10)<sup>81</sup>.

Na Etrúria, segundo Camporeale, os artistas se profissionalizaram a partir do século VI a. C. Mas, não há uma conclusão quanto à organização da profissão: se prestavam serviço para os abastados ou tinham uma corporação. Ou ainda, um grupo autônomo ou dependente da administração da cidade (CAMPOREALE, 2011, p. 169).

Os espetáculos são uma atividade importante dentro das convicções dos etruscos, podendo ser performados tanto no âmbito privado como no público. Em Atheneu, o autor relata que os romanos “têm o costume de exhibir espetáculos de combate não só em apresentações públicas ou em seus teatros, mas também nos banquetes, hábito que tomaram dos etruscos” (ATHENEU, IV, 153f). Neste sentido, os etruscos adquiriram grande especialização, possuindo locais específicos para as performances, como podemos ver na estrutura da Tumba das Bigas<sup>82</sup> e também Grotta Porcina, estrutura circular rochosa para acomodar os espectadores. Referimos-nos à arquibancada atrás do altar circular na imagem abaixo.

<sup>81</sup> . O mesmo da nota anterior.

<sup>82</sup> . Figura 2 p. 36.

24. Viterbo. Necrópole de Grotta Porcina. Seculo VI a. C.



Além da elaboração do espaço para as performances, os etruscos contribuíram com a criação de um instrumento musical, o *salpinx*, a trompa etrusca. Instrumento adotado pelo exército romano dado o seu volume sonoro. Na imagem abaixo, o friso acima é a fotografia original da Tumba Hescanas, em Orvieto, e abaixo um desenho reproduzindo a imagem, onde podemos ver um grupo de músicos, com o segundo portando *salpinx*. Assim como a flauta dupla, que, segundo Pallottino tem origem lídia, esta foi incorporada plenamente pela cultura etrusca, ganhando o nome de *subulus* em Roma, que deriva do nome etrusco (PALLOTTINO, 1975, p. 276).

25. Orvieto. Tumba Hescanas. Século IV a. C. Fotografia e desenho. Imagem: MiBAC





As cenas com musicistas e dançarinos fazem parte da iconografia funerária etrusca que é recorrente nas tumbas de Tarquínia, por todo o arco temporal de produção das tumbas. Mas, assim como o repertório das imagens no banquete mudou, as imagens com musicistas e dançarinos também ganhou nova composição. Isso foi em decorrência da maior aproximação com a cultura grega. No período arcaico, a arte produzida na Etrúria por artistas gregos mesclava a técnica grega com os preceitos e a intenção etruscos. Desta forma, vemos refletidos os costumes etruscos, diferenciados da mentalidade grega. Como visto no capítulo I, a religiosidade etrusca permeia todos os eventos da vida, formando um único fenômeno, portanto a dança performada no rito fúnebre aproxima os vivos do fenômeno da morte e mantém viva a memória do falecido. Ducati aponta “os prazeres da vida num lugar ligado à morte” (DUCATI, 1942). Porém, depois da crise do século V a. C., há certa vulnerabilidade na sociedade, que permite a introdução de filosofias estrangeiras (órfico-pitagóricas), alterando a composição imagética na arte.

26. Tarquínia. Tumba dos Leopardos. Cena de musicistas. 480-470 a. C. Imagem: Domínio Público.



27. Tarquínia. Tumba do Triclínio. Cena com auleta. 470 a.C. Imagem: Scala Firenze.



28. Orvieto. Reprodução por E. P. Warren (1905) da Tomba Golini. Cena de Banquete com musicistas. 350 a. C. Imagem: Museu de Belas Artes, Boston



As imagens acima ilustram a transformação na composição das pinturas. Na cena da Tumba dos Leopardos, do século V a. C., os musicistas usam túnicas de modelo etrusco, um manto curto de cores fortes. Os corpos movimentam-se livremente na composição, preenchendo toda a área da pintura. O rapaz à esquerda com a taça na mão (indicando a natureza da celebração), acena para que os outros o sigam. A seguir vem o auleta, o primeiro músico da fila. Pode-se notar o detalhe que este instrumento tinha na celebração. Igualmente, há leveza e graciosidade na pintura da Tumba do Triclínio, do mesmo período, onde o auleta toca junto com os pássaros. O dinamismo das cenas alude a um mundo de sonho, onde se pode ouvir o som dos instrumentos tocados.

De outra parte, na Tumba Golini, de meados do século IV a. C., os musicistas se posicionam estáticos em frente à kliné, para entreter os convivas com sua música. Usam túnicas em estilo grego, como vemos no friso da Tumba Hescanas, acima. Não há entusiasmo e nem vitalidade. Apesar da técnica de execução da pintura ser mais apurada, o resultado não é encantador, como das outras tumbas. Atentamos para a posição do corpo de Ravnthu Aprthnei, a esposa. Suas pernas estão voltadas para fora da kliné, não se encontra deitada ao lado do marido, Velthur Velcha, como nas pinturas do período arcaico, tal as tumbas mencionadas no grupo acima. A mesma configuração da Tumba Golini podemos ver na Tumba dos Escudos, de Tarquínia<sup>83</sup>. Como a Tumba Golini fica localizada em Orvieto, podemos supor, deste modo, a circulação dos modelos e dos artistas que executavam as pinturas nas tumbas.

Abaixo temos a reprodução do friso da Tumba das Bigas, onde vemos na parte central uma musicista com flauta dupla. Assim como as outras mulheres representadas na cena, ela está com uma veste bastante elaborada e porta na cabeça o *tutulus*. As túnicas etruscas, tal vemos na imagem abaixo e nas seguintes, têm o corte transversal, proporcionando um efeito fluído na vestimenta (BONFANTE, 1971, p. 277-284). Os dois frisos da Tumba das Bigas são complementares, representando dois momentos do kómos (cortejo fúnebre em homenagem o falecido). Na parte superior do friso, o cortejo externo, na cidade, com desfile das bigas puxadas por cavalos. É possível ver, na parte superior esquerda, a estrutura referida acima (arquibancada) para acomodar os espectadores. No friso inferior, o cortejo se dá num espaço interno, onde está relacionado com o banquete, que está representado pelos vasos dispostos numa mesa, também à esquerda. Segundo Benassai, a cena está construída com os dois aspectos em oposição: espaço externo/ espaço interno, refere-se aos aspectos transgressivos

<sup>83</sup> . Atualmente a Tumba dos Escudos está em restauro. As imagens podem ser conferidas em: <http://www.cerveteri-tarquinia-sitiunesco.beniculturali.it/index.php?it/221/la-tomba-degli-scudi>



do simpósio, assemelhando à ménades (BENASSAI, 2001, p, 62). M.A. Johnstone aponta o caráter bucólico da dança na encenação em honra ao falecido, em razão dos elementos florais. Todavia, ambas as cenas, tanto externa quanto interna, retratam os rituais fúnebres de um membro importante no seu grupo, dada a dimensão dos festejos representados, onde todos os elementos que compõem são ricamente elaborados. Podemos supor que toda a comunidade participava do ritual, que tem por objetivo acompanhar o falecido às portas do Além. Nas tumbas da Tarquínia isso é expresso pelos desenhos de portas e também de mar (transpondo o mar chega-se à ilha dos bem-aventurados) (BONAMICI, 2014, p. 45-51).

29. Tarquínia. Reprodução de Alessandro Moroni (1900) da Tumba das bigas. Cena de cortejo Com musicista. Imagem: Gliptoteca Ny Carlsberg



Tarquínia. Reprodução da Tumba das Bigas. Cena de dança e cortejo. 480 a. C. Imagem: MFA, Boston.



A Tumba das Leas abaixo é datada de um período anterior ao da Tumba das Bigas. A execução da pintura é menos detalhada. Vemos, no friso inferior da imagem, o mar e golfinhos saltitantes, o elemento que remete ao Além, como abordamos anteriormente. Mas a cena superior traz uma configuração mais complexa. Pallottino, seguido por Cerchiai (2014, p. 40) acredita que a cratera posicionada no centro da cena trata-se de uma urna cinerária, com os restos do falecido. E ao redor, desenrola-se o cortejo, com os músicos e dançarinos (PALLOTTINO, 1952, p. 44-45). Mario Torelli aponta que seria uma cena de heroicização do falecido, por causa da guirlanda colocada na cratera. Desta forma, coroando o morto representado pela cratera que contém suas cinzas (TORELLI, 1997). No entanto, D'Agostino pensa ser uma cena de banquete, em razão da enócoa posicionada à direita no chão e do dançarino que também porta uma jarra na mão direita (D'AGOSTINO, 1999). A opinião é seguida por Benassai que faz a ressalva de ser um simpósio e não um banquete, devido à presença da cratera, que representa o consumo do vinho, com uma guirlanda, tornando-se assim o elemento principal da cena (BENASSAI, 2001).

30. Tarquínia. Tumba das Leas. Cena se dança com musicistas. 510 a. C. Imagem: Domínio público.



Porém, um ponto importante a se destacar além dos acima mencionados, é a presença da dançarina à esquerda. Está ricamente vestida e calçada (*calcei ripande*, os sapatos etruscos) e dança em torno da cratera, assim como os outros personagens da cena. Segundo o pensamento convencional em relação à arte antiga (grega) mulheres em cenas de banquete em vasos gregos seriam hetairas (ou prostitutas) nas análises feitas geralmente no século XIX. No entanto, como vemos em Grillo (2018) essa leitura pode ser questionada. No texto em questão

o autor analisa cenas de banquete em vasos gregos com a presença de flautistas, que, em razão conjuntura social (os valores) do século XIX, as mulheres representadas foram categorizadas como prostitutas. Nas palavras do autor: “Não há qualquer indício iconográfico nestas imagens que apontam para a esfera sexual. Tratam-se apenas de cenas simpóticas nas quais uma mulher realiza sua atividade de flautista” (GRILLO, 2018, p. 11).

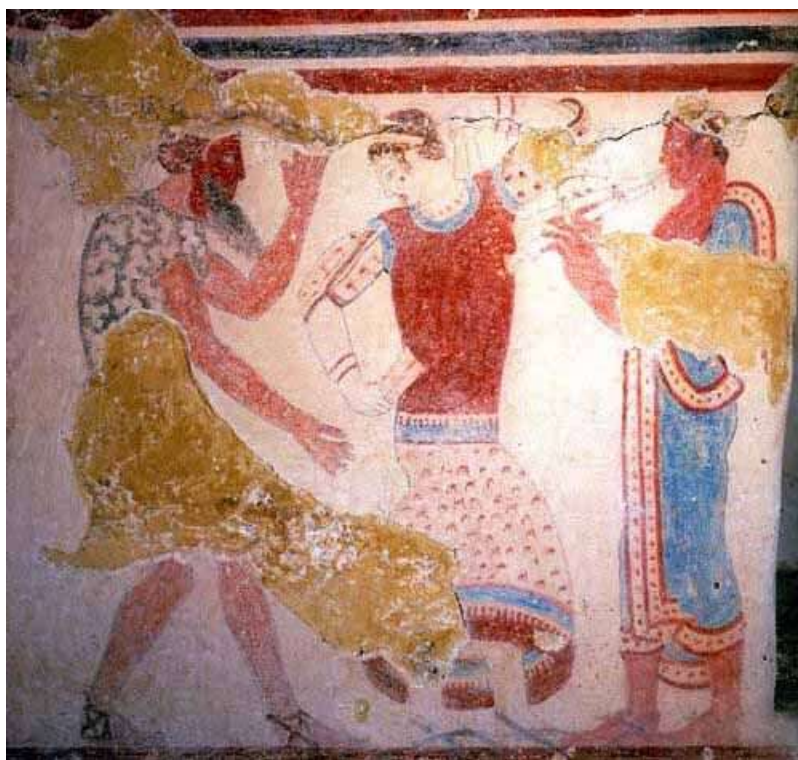
Tarquínia. Tumba das Leoas. Cena se dança com musicistas. (detalhe) 510 a.C. Imagem: Domínio público.



O mesmo se dá em relação às mulheres retratadas nas pinturas de Tarquínia, se lembrarmos da posição de Weege (*apud* POULSEN, 1922, p. 32) abordada na análise do grupo anterior, que considera as mulheres em cenas de banquete como hetairas (prostitutas). Porém o próprio Poulsen, que discorda de Weege nas cenas de banquete, ao comentar sobre esta cena qualifica a mulher dançando como hetaira (POULSEN, 1922). Helbig vê na cena a presença de uma mulher abastada (figura acima) pela sua vestimenta e do outro lado, dançarinos servos, por serem retratados com mais simplicidade do que a mulher (1881, p. 159). Assim como Ducati, que tem semelhante opinião (DUCATI, 1937). Assim como na Tumba das Leoas, a mulher retratada na Tumba do Gallo dança junto a um homem, entretidos pelo auleta à direita.



31. Tarquínia. Tumba do Gallo. Século V a. C. Imagem: Domínio Público.



Igualmente com as imagens abaixo da Tumba do Triclínio. Estas representações femininas que vemos nas cenas não demonstram nenhuma conotação sexual. Estão inteiramente integradas na concepção dos ritos funerários de que fazem parte. Os etruscos não se embaraçavam frente a sua sexualidade. São várias cenas de intercuro sexual nas tumbas e outros suportes. Como abordado anteriormente, os ritos funerários deveriam ocupar toda a comunidade, desde os preparativos até o evento em si, pois todo o rito buscava compensar a perda de um integrante (CERCHIAI, 2014). Nas pinturas, em especial do período arcaico, mais autênticas quanto ao estilo etrusco, fica evidente a perspectiva festiva e integradora das imagens onde há a certeza de bem-aventurança no pós vida. Em vista disto, nas cenas de dança com personagens femininos podemos perceber que estas estavam integradas na sua coletividade, desta forma, podendo participar dos ritos e manifestar-se plenamente na sua individualidade, através da dança. Assim como nas representações das cenas de banquete a mulher marca sua presença na cerimônia em honra ao falecido, nas cenas de cortejo, onde há dançarinas e musicistas esta presença também se faz atuante, tocando e dançando em celebração à vida, que aos etruscos, incluía a morte.

32.Tarquínia. Tumba do Triclínio. Reprodução da cena de dança com músicos por E.P.Warren (1905). 470 a. C. Imagem: MFA, Boston.



Deixamos a informação que, atualmente, as Tumbas do Triclínio, das Bigas, Dos Olimpíadas e do Navio estão alocadas numa sala climatizada no Museu Nacional de Tarquínia, no Palácio Vitalleschi, em Tarquínia. Assim como a Tumba do Leito Fúnebre que teve a argamassa retirada em 1953 e transferida para o Museu de Villa Giulia, em Roma. Ainda indicar a navegação nos sítios da internet relacionados nas referências das imagens para visualização em outros ângulos e fontes.

## **Descrição das cenas nas tumbas**

### **Tumba dos Vasos Pintados**

#### **Cena de Banquete, parede do fundo**

A cena se localiza numa sala, onde está disposta no centro uma kliné, onde está deitado um casal. O homem ao lado direito e a mulher na sua frente. O homem barbado tem o torço nu e segura uma taça na mão esquerda. Porta uma coroa perfumada na cabeça e com a mão esquerda toca o queixo da esposa carinhosamente, que tem o rosto voltado para ele. A mulher está ricamente vestida, com uma túnica estampada de flores. Na cabeça usa o tutulus com uma tiara por cima. Segura com a mão esquerda uma coroa perfumada e com a direita retribui o gesto do marido, tocando sua mão. Sob a kliné está deitado um cachorro. A kliné é um móvel bastante sofisticado, com as pernas torneadas e decoradas com volutas. No lado esquerdo da cena, num tamborete coberto por uma pele, uma jovem ricamente vestida como a mulher deitada na kliné, está segurando uma coroa perfumada tem no seu colo um rapazote nu que segura uma pomba. O rapaz passa seu braço direito sobre o ombro da moça, voltando seu rosto na direção do dela. A cena é emoldurada por duas árvores. Uma delas, do lado esquerdo, tem pendurado um pedaço de tecido. Na parede de trás da kliné estão penduradas várias coroas perfumadas e colares, além de uma cesta. Na cabeceira da kliné, próximo ao homem, um rapazinho nu com coroa perfumada na cabeça, tem nas mãos instrumentos de cozinha, indicando o caráter de banquete da cena. Sua nudez indica sua condição de servo. O frontão da parede é dividido por uma grande voluta e em cada lado estão dispostos animais míticos: peixes com torso e cabeça de cavalo (hipocampo) e ainda serpentes, antitéticos. O teto é todo salpicado por pequenas flores.

Apontamos aqui que a tumba dos Vasos Pintados possui pintura nas paredes laterais, pois a cena de banquete fica na parede do fundo. Mas, optamos por não descrevê-las porque estão muito danificadas. Retrata cenas de cortejo com musicistas.

### **Bibliografia**

- ADAM, A.M. "Horror vacuit" et détails inutiles (?) dans la peinture funéraire étrusque. In : Le détail dans les cultures visuelles (Antiquité-XXIe siècle). Actes du colloque intern.

organisé par l'UMR 7044 (Archimède), Strasbourg, 16-17 mars 2012. *Ktèma* 37, 2012, p. 239-254.

-BALTY, J. C. L'espace dans la peinture funéraire étrusque. *Bulletin de la classe des Beaux-arts* 67, 1985, p. 142-168, pl. 1-16.

-BENASSAI, R. Per una lettura del programma figurativo della Tomba delle Bighe di Tarquinia. *Orizzonti* 2, 2001, p. 51-62.

- CRISTOFANI, M. Celebrazioni della morte nella pittura funeraria etrusca. In: *Pittura etrusca al Museo di Villa Giulia. Studi di archeologia pubblicati dalla soprintendenza archeologica per l'Etruria meridionale* 6. Roma:1989, p. 27-31.

- D'AGOSTINO, B. L'immagine, la pittura e la tomba nell'Etruria arcaica. *Prospettiva* 32, 1983, p. 2-12. id. in *Images et sociétés en Grèce ancienne. L'iconographie comme méthode d'analyse*, Lausanne, 1987, p. 213-220 ; id in *d'Agostino-Cerchiai*1999, p. 13-30.

- DAVIES, G. Etruscan Body Language. In: E. Herring et alii (ed.), *Across Frontiers - Etruscans, Greeks, Phoenicians and Cypriots. Studies in Honour of David Ridgway and Francesca Romana Serra Ridgway*. London: 2006, p. 401-412.

- DE MARINIS, S. La tipologia del banchetto nell'arte etrusca arcaica. *Studia archeologica* 1. Roma, 1961.

- DUCATI, P. La pittura delle tombe delle Leonesse e dei Vasi Dipinti. *Monumenti della Pittura antica scoperti in Italia* 1 (Tarquinia). Roma, 1937

- HELBIG, W. Dipinti tarquiniesi. *Annali dell'Istituto di corrispondenza archeologica* 42, 1870, p. 5-74.

- HOLLOWAY, R. Ross. Conventions of Etruscan Painting in the Tomb of Hunting and Fishing at Tarquinii. *American Journal of Archaeology* 69, 1965, p. 341-347.

- JANNOT, J. R. Les vases métalliques dans les représentations picturales étrusques. *Revue des études anciennes* 97, 1995, p. 167-182.

- LUBTCHANSKY, N. Le cavalier tyrrhénien : représentations équestres dans l'Italie archaïque, *BEFAR* 320, Rome, 2005.

- LUBTCHANSKY, N. Divines ou mortelles ? Les femmes de la tombe du Baron à Tarquinia. In : F.-H. Massa-Pairault (org.), *L'image antique et son interprétation*, Rome : 2006 (*BEFAR*, 371), p. 219-236.

- MARTHA, J. *L'art étrusque*, Paris, 1889.

- PAIRAULT MASSA, F H. *Iconologia e politica nell'italia antica*. Roma, Lazio, Etruria dal VII al I secolo a.C. Milano, 1992.

- PALEOTHODOROS, D. A complex approach to Etruscan black figure vase-painting. In: V. Bellelli (a cura di), *La Ceramica a figure nere di tipo attico prodotta in Italia*, vol. II, Pisa-Roma, 2011 (*Mediterranea* 8), p. 33-82.

- POULSEN, F. *Etruscan tomb-paintings. Their subjects and significance*, Oxford, 1922.

- SITTL, C. Le pitture della tomba Cornetana detta della Pesca e della Caccia. *Annali dell'Istituto di corrispondenza archeologica* 57, 1885, p. 132-146.

- STOPPONI, S. La tomba della Scrofa nera. *Materiali del Museo archeologico nazionale di Tarquinia* 8. Roma, 1983.

## **Tumba do Velho**

Pintura parietal com cena de banquete. Grande parte da pintura encontra-se danificada, porém, o grupo central está conservado. Um divã ocupa a faixa central da pintura. Nele vemos deitados, à direita um homem barbado aparentando mais idade, pois sua barba é branca. A sua frente, uma mulher aparentando ser mais jovem que o homem, que está voltando o torso em sentido a ele, entregando uma *υποζυμυς* (coroa perfumada). O homem veste uma túnica branca que deixa os braços à mostra e tem ao redor da cabeça uma guirlanda vermelha. Segura na mão esquerda uma taça e tem a direita levantada, em saudação. A mulher porta um vestido florido e tem sobre os ombros o que parece ser uma capa. Na cabeça usa um toucado que difere do tradicional *tutulus* por parecer mais rígido. Porta também uma guirlanda dupla na cabeça e um adorno de flores. Sob o divã, que tem os pés torneados, estão dois pássaros, talvez galináceos. Pendurados na parede do fundo, colares e guirlandas. Do lado esquerdo da imagem, de pé ao lado do divã, um servo que parece nu, mas a pintura encontra-se muito danificada nesta parte. Segundo Helbig, que viu a pintura de perto, o servo tem na mão uma concha, ou qualquer outro tipo de utensílio de banquete. A faixa inferior da pintura não tem qualquer figura. No friso superior, com formato da arquitrave da tumba, há, antepostas, cenas de caça de leões abocanhando o que parecem ser gazelas.

## **Bibliografia**

- BENASSAI, R. Per una lettura del programma figurativo della Tomba delle Bighe di Tarquinia, *Orizzonti* 2, 2001, p. 51-62.

- CRISTOFANI, M. Celebrazione della morte nella pittura funeraria etrusca. In: *Pittura etrusca al Museo di Villa Giulia. Estudo arqueológico publicado pela Superintendência Arqueológica para Etrúria Meridional* 6. Roma, 1989, p. 27-31.

- HELBIG, W. *Dipinti Tarquiniense*. *Annali dell'Istituto di Corrispondenza Archeologica* 42, 1870, p. 5-74.

- MARTHA, J. *L'Art Etrusque*. Paris, 1889.

- POULSEN, F. Etruscan Tomb Painting. Oxford: Clarendon Press, 1922.
- STEINGRÄBER, S. Catalogo Ragionato dellla pittura etrusca. Michigan: Jaca Book, 1985.
- WEEGE, F. *apud* F. Poulsen. Etruscan Tomb Painting. Oxford: Clarendon Press, 1922

## **Tumba dos Leopardos**

### **Cena de banquete, parede do fundo**

No friso central, cena de banquete com três klinés. Em cada divã está deitado um casal. Não há grande diferença na composição dos casais. Os homens têm o torso nu e portam coroas perfumadas sobre a cabeça. As mulheres vestem túnicas e também portam coroas. Os casais nas laterais estão com os rostos voltados um para o outro. Estão cobertos por mantos vermelhos com bordas verdes e brancas. A mulher do casal à esquerda oferece uma coroa perfumada ao marido. O casal da kliné central olha para a direita. As klinés possuem colchões cobertos com tecido axadrezado. E abaixo, sob os divãs, estão dispostos motivos florais, assim como na parede do fundo. Dois servos nus, posicionados entre as klinés, atendem os convivas e têm nas mãos uma ânfora e uma concha. No frontão acima, dois leopardos antitéticos. Entremeados por folhagens. A arquitrave possui pintura com desenhos geométricos, círculos, e as laterais do teto um colorido quadriculado cobre toda a superfície. As cores na pintura são intensas e variadas.

### **Cena com musicistas, parede lateral direita**

Cena com três musicistas masculinos que caminham da direita para a esquerda. O primeiro, à esquerda, usa um manto vermelho com bordas brancas. Tem uma taça na mão direita e sua mão esquerda está levantada, fazendo um gesto de chamamento, volta sua cabeça para trás em direção ao músico que o segue. Este usa uma túnica branca com bordas azuis e vermelhas e está calçado de sandálias. Está tocando uma flauta dupla. O terceiro porta uma túnica vermelha com bordas verdes e brancas. Segura a cítara com a mão esquerda e tem a cabeça voltada para trás, olhando em direção oposta. Os três portam coroa perfumada na cabeça. A cena prossegue, mas a pintura está danificada, impedindo a descrição. Arbustos entremeiam cada um dos musicistas.

## **Bibliografia:**

- CRISTOFANI, M. Celebrazioni della morte nella pittura funeraria etrusca. In: *Pittura etrusca al Museo di Villa Giulia*, (Studi di archeologia pubblicati dalla soprintendenza archeologica per l'Etruria meridionale 6), Roma, 1989 [= *Pittura etrusca* 1989], p. 27-31.
- DAVIES, G. Etruscan Body Language. In: E. Herring et alii (ed.), *Across Frontiers - Etruscans, Greeks, Phoenicians and Cypriots. Studies in Honour of David Ridgway and Francesca Romana Serra Ridgway*. London, 2006, p. 401-412.
- DUCATI, P. La pittura delle tombe delle Leonesse e dei Vasi Dipinti. *Monumenti della Pittura antica scoperti in Italia 1* (Tarquinia), Roma, 1937
- \_\_\_\_\_. *Pittura etrusca, italo-greca e romana*, Novara, 1942.
- HOLLOWAY, Ross. Conventions of Etruscan Painting in the Tomb of Hunting and Fishing at Tarquinii. *American Journal of Archaeology* 69, 1965, p. 341-347 et pl. 75-82.
- JANNOT, J. R. Les vases métalliques dans les représentations picturales étrusques. *Revue des études anciennes* 97, 1995, p. 167-182.
- PALLOTTINO, M. *La peinture étrusque, (Les grands siècles de la peinture)*, Genève, 1952
- \_\_\_\_\_. *Etruscologia*. Milano, 1997.
- POULSEN, F. *Etruscan tomb-paintings. Their subjects and significance*, Oxford, 1922.
- ROMANELLI, P. Tarquinia. La necropoli e il museo. *Itinerari dei musei e monumenti d'Italia 75*. Roma, 1940.
- STEINGRÄBER, S. *Catalogo ragionato della pittura etrusca*, Milano, 1984
- WEEGE, F. Etruskische Gräber mit Gemälden in Corneto. *Jahrbuch des kaiserlich deutschen archäologischen Instituts* 31, 1916, p. 105-168 et pl. 6-16 et pl. suppl. 1-2.

## **Tumba do Navio**

### **Cena de Banquete, parede do fundo e parte da lateral direita.**

O mesmo esquema iconográfico da Tumba dos Leopardos foi usado aqui, com três klinés, entremeadas com dois servos posicionados em pé na frente da cena, atendendo os convivas. Mas, a cena de banquete se desenrola na parede central da câmara se estendendo às laterais. Na esquerda, um casal está deitado sobre a kliné. A mulher está ricamente vestida, com uma túnica estampada e usa um xale vermelho. Porta um tutulus e uma tiara na cabeça. Um manto cobre suas pernas. Ela volta a cabeça para a esquerda, em direção a um musicista (disposto na parede lateral) que toca citara. O esposo tem o torso nu, e uma túnica branca

cobre a parte inferior do corpo e usa coroa perfumada. Ele volta sua cabeça em direção contrária a esposa, olhando para o servo nu que está posicionado de pé na cabeceira da kliné. Abaixo do divã há um tamborete. Ao lado do servo nu há outra kliné, no plano mais fundo da pintura. A pintura não é nítida, as é possível ver outro casal. A mulher está à esquerda. Suas vestes não são nítidas e é possível ver que tem uma coroa perfumada na cabeça. O marido tem o torso nu, a coroa na cabeça e um manto azul cobre suas pernas. O servo que atende a kliné à direita está nítido, mas deste divã só é possível ver o manto vermelho usado para cobrir as pernas dos convivas. Na parede lateral esquerda há dois vasos de boa proporção sobre uma mesinha, posicionados atrás do musicista da cítara. Duas *cistas* estão penduradas na parede do fundo. Percebemos que a cena de banquete continua na parede da direita, mas só é possível ver o tamborete posicionado embaixo da kliné, como nas outras da parede central. Alguns motivos florais estão posicionados ao longo da cena. No frontão, apesar dos danos, é possível ainda ver um homem reclinado sobre um leito recoberto por tecido estampado. Tem uma coroa nas mãos. O teto tem o mesmo quadriculado da Tumba dos Leopardos, mas está muito danificado.

## Bibliografia

-ADAM, A. M. "Horror vacuit" et détails inutiles (?) dans la peinture funéraire étrusque », in *Le détail dans les cultures visuelles (Antiquité-XXIe siècle)*. Actes du colloque intern. organisé par l'UMR 7044 (Archimède), Strasbourg, 16-17 mars 2012 = *Ktèma* 37, 2012, p. 239-254.

-BALTY, J. C. L'espace dans la peinture funéraire étrusque. *Bulletin de la classe des Beaux-arts* 67, 1985, p. 142-168, pl. 1-16.

-COLONNA, G. Osservazioni sulla Tomba Tarquiniese della Nave. In : A. Minetti ( org) *Pittura etrusca : problemi e prospettive*. Atti del Convegno, 26 ottobre 2001- 27 ottobre 2001, Sienna, 2003, p. 63-77.

HOLLOWAY, R. Conventions of Etruscan Painting in the Tomb of Hunting and Fishing at Tarquinii, *American Journal of Archaeology* 69, 1965, p. 341-347 et pl. 75-82.

JANNOT, J. R. L'aulos étrusque . *L'Antiquité classique* 43, 1974, p. 118-142 et pl. 1-6.

-\_\_\_\_\_. La lyre et la cithare : les instruments à cordes de la musique étrusque. *L'Antiquité classique* 48, 1979, p. 469-507 et pl. 1-6.

-\_\_\_\_\_. Les vases métalliques dans les représentations picturales étrusques. *Revue des études anciennes* 97, 1995, p. 167-182.

-JOLIVET, V. Tarquinia. In : *Etrusques, un hymne à la vie*, Catalogue d'exposition, Paris musée Maillol, 18 sep. 2013 - 9 fév. 2014, Paris, 2013, p. 215-239.



- LERICI, C.M. Nuove testimonianze dell'arte e della civiltà etrusca, Milano, 1960.
- MORETTI, M. Tarquinia. La tomba della Nave. Bollettino d'arte 45, 1960, p. 346-352.
- \_\_\_\_\_. La Tomba della Nave, Milano, 1961.
- OKAMURA, T. Pittura etrusca al Museo di Villa Giulia. Studi di arqueologia pubblicati dalla soprintendenza archeologica per l'Etruria meridionale 6. Roma, 1989.
- PAIRAULT MSSA, F. H. Iconologia e politica nell'Italia antica. Roma, Lazio, Etruria dal VII al I secolo A.C. Milano, 1992.
- RONCALLI, F. Iconographie funéraire et topographie de l'au-delà en Etrurie. In : F. Gaultier et D. Briquel (org.), Les plus religieux des hommes. Etat de la recherche sur la religion étrusque. Actes du colloque international Galeries nationales du Grand Palais, 17-19 novembre 1992, Paris, 1997, p. 37-54.
- ROUVERET, A. La tombe du plongeur et les fresques étrusques : témoignages sur la peinture grecque, Revue archéologique 1974, p. 15-32.
- STOPPONI, S. La tomba della « Scrofa nera », (Materiali del Museo archeologico nazionale di Tarquinia 8), Roma, 1983.
- STEINGRÄBER, S. Catalogo ragionato della pittura etrusca, Milano, 1984
- WEBER-LEHMANN, C. Zur Ausstattung etruskischer Klinengelage: Ergebnisse historischer und moderner Dokumentationen der Grabmalerei Tarquiniens, in A. Barbet (ed.), La peinture funéraire antique, IV<sup>e</sup> siècle av. J-C-IV<sup>e</sup> siècle ap. J-C. Actes du VII<sup>e</sup> colloque de l'Association internationale pour la peinture murale antique (6-10 octobre 1998, St-Romain-en-Gal), 2001, p. 29-37.

## **Tumba das Bigas**

### **Cena do Banquete, parede do fundo.**

Como podemos ver no artigo de Helbig traduzido no apêndice da dissertação, esta tumba chamava-se primeiramente Tumba da Corrida das Bigas, mais tarde passando a se chamar somente Tumba das Bigas. O esquema iconográfico segue o mesmo das Tumbas dos Leopardos e do Navio. Três klinés com servos posicionados em pé na frente. A pintura tem uma técnica mais apurada de acabamento, tendo um resultado mais realista. A parte inferior da parede está muito danificada, mas preserva as klinés. Nas três klinés, tanto as mulheres como os homens, têm vestimentas semelhantes. As mulheres com vertidos amarronzados e os homens com túnicas azuis. Não estão cobertos por mantos. Todos portam coroas perfumadas na cabeça. O manto está sobre o colchão da kliné. Também todos azuis axadrezados. Somente

a mulher da direita olha em direção ao marido. O casal central olha, cada um, para um dos servos que os atende. O outro casal está olhando para a esquerda. Ambos têm gestos relaxados. A atmosfera é relaxada, mas não festiva. A parede do fundo da cena é vermelha, fazendo um grande contraste com as figuras. Na faixa que encima a cena de banquete está representada uma cena de jogos atléticos, com referência aos jogos fúnebres realizados em honra ao falecido. Nas duas extremidades da faixa estão as estruturas para os espectadores. No frontão, Uma voluta grande separa o espaço em dois, onde estão posicionados nas extremidades, dois homens com torso nu e túnicas vermelhas, antitéticos, com taças nas mãos. No meio da voluta, dois servos nus ladeiam uma cratera posicionada no centro. A iconografia do frontão é referente ao simpósio. O vermelho, a cor mais usada na cena, em contraste com o azul, forma um impacto visual forte na composição da pintura.

### **Cena com musicistas, paredes laterais.**

As cenas compõe o friso central das paredes laterais das tumbas. A cena desenrola-se como um cortejo contínuo com musicistas e dançarinos, nas duas paredes. Na primeira figura, vemos disposto na esquerda um aparato com utensílios de banquete (vasos cerâmicos). Em seguida, os participantes dispostos em fila, iniciando por uma mulher, vestida com requinte, de vestido, tutulus e um manto nos ombros, assim como todas as outras que aparecem. Somente as cores dos vestidos variam. A primeira mulher faz um gesto com as mãos indicando que está dançando. É seguida por um homem, com uma túnica curta, provavelmente um servo. Uma musicista o segue, tocando uma flauta dupla. Ela tem o torso voltado para trás em direção aos outros participantes, sendo assim, o elo de integração da cena. Ela é a única musicista deste friso. Um outro homem vestido com um saíote segue dançando, assim como a mulher que vem atrás. O restante da cena está danificado. Os participantes são entremeados por arbustos. O friso superior de menor dimensão está encenado a preparação da corrida das bigas. Tem do lado esquerdo uma pequena arquibancada com espectadores e estão dispostos cinco cavalos com suas bigas e os condutores. Na figura seguinte, o friso central possui a continuação do cortejo de dançarinos, com a mesma configuração dos participantes, alternando mulheres e homens. As mulheres seguem vestidas ricamente e com todos os aparatos e os homens com túnicas curtas ou apenas saíotes. Seus movimentos são efusivos, indicando a integração com a cerimônia. Também são separados por arbustos. É possível ver seis participantes, mas os danos impedem de ver o total. No friso de cima está representada a cena e jogos fúnebres. Atletas em atividade

esportiva se alternam com homens vestidos de toga. À direita, outra arquibancada para os espectadores. Em frente à arquibancada um homem agachado recebe golpes de outros dois.

### **Bibliografia:**

-BENASSAI, R. Per una lettura del programma figurativo della Tomba delle Bighe di Tarquinia. *Orizzonti* 2, 2001, p. 51-62.

-BENASSAI, R. La tomba delle Bighe a Tarquinia. Immagine di un aristocratico tarquiniese di V sec. a.C. In : A. Barbet (ed.), *La peinture funéraire antique, IV<sup>e</sup> siècle av. J-C-IV<sup>e</sup> siècle ap. J-C. Actes du VII<sup>e</sup> colloque de l'Association internationale pour la peinture murale antique (6-10 octobre 1998, St-Romain-en-Gal)*, 2001, p. 243-247 et pl. 49-50.

-D'AGOSTINO, B. B. L'immagine, la pittura e la tomba nell'Etruria arcaica. *Prospettiva* 32, 1983, p. 2-12. In : *Images et sociétés en Grèce ancienne. L'iconographie comme méthode d'analyse*, Lausanne, 1987, p. 213-220 ; id in *d'Agostino-Cerchiai* 1999, p. 13-30.

-DE MARINIS, S. La tipologia del banchetto nell'arte etrusca arcaica, (*Studia archeologica* 1), Roma, 1961.

-JANNOT, J. R. Les vases métalliques dans les représentations picturales étrusques. *Revue des études anciennes* 97, 1995, p. 167-182.

-MARTHA, J. *L'art étrusque*, Paris, 1889.

-WEBER-LEHMANN, C. Spätarchaische Gelagebilder in Tarquinia. *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts. Römische Abteilung* 92, 1985, p. 19-44 et pl. 4-33.

### **Tumba do Triclínio**

#### **Cena com musicistas, parede direita.**

Podemos ver cinco participantes desta cena de dança e música, três mulheres dançando vestidas belamente e calçadas. Dois homens com túnicas curtas acompanham. O rapaz da esquerda toca a flauta dupla, voltado para a primeira figura feminina à esquerda. Todos os outros participantes dançam entusiasmamente. O mesmo recurso dos arbustos decorativos usado em outras tumbas aqui também é usado, mas são maiores, ocupando mais espaço. Um pequeno cachorro ou raposa pode ser visto próximo aos pés da dançarina à direita. Diversos pássaros são representados pousados nos arbustos, oferecendo uma atmosfera bucólica à cena. A figura 26 é o recorte da pintura do flautista.

## Bibliografia:

- ADAM, M; ROUVERET, A . Les cités étrusques et la guerre au Ve siècle avant notre ère. Crise et transformation des sociétés archaïques de l'Italie antique au Ve siècle av. J.-C.. Actes de la table ronde organisée par l'Ecole française de Rome et l'Unité de recherches étrusco-italiques associée au CNRS (UA1132) (Rome, 19-21 novembre 1987), Rome, 1990, p. 327-356.
- CHERICI, A. Perdrix, guépards et chimères : quelques réflexions sur les animaux synanthropiques et domestiques en Étrurie. In : D. Frère et L. Hugot (éd.), Étrusques. Les plus heureux des hommes. Études offertes au professeur Jean-René Jannot, Rennes, 2014, p. 123-138 et pl. VII-IX.
- DUCATI, P. Pittura etrusca, italo-greca e romana, Novara, 1942.
- FOSSATI, M; MANZI, P. Monumenti dell'Etruria, Bullettino dell'Istituto di corrispondenza archeologica 3, 1881, p. 4-7.
- GERHARD, E. Pitture Tarquiniensi, Annali dell'Istituto di corrispondenza archeologica, 1831, p. 312-324 et 337-361.
- HOLLOWAY, R. Conventions of Etruscan Painting in the Tomb of Hunting and Fishing at Tarquinii, American Journal of Archaeology 69, 1965, p. 341-347 et pl. 75-82.
- JANNOT, J. R. La lyre et la cithare : les instruments à cordes de la musique étrusque, L'Antiquité classique 48, 1979, p. 469-507 et pl. 1-6.
- JOHNSTONE, M. A. The dance in Etruria. A comparative study, Firenze, 1956.
- LAJARD, F. Lettre à M. Th. Panofka, sur les peintures des grottes Marzi et Querciola, Annali dell'Istituto di corrispondenza archeologica 1833, p. 90-98.
- MANZI, P; FOSSATI, M. La grotta dipinta del fondo Marzi, Annali dell'Istituto di corrispondenza archeologica, 1831, p. 327-337.
- MARTHA, J. L'art étrusque, Paris, 1889.
- PAIRAULT MASSA, F. H. Iconologia e politica nell'Italia antica. Roma, Lazio, Etruria dal VII al I secolo A.C. Milano, 1992.
- \_\_\_\_\_ . La tombe des lionnes à Tarquinia. Emporion, cultes et société », Studi Etruschi 44, 1998, (2001), p. 43-70.
- PALLOTTINO, M. La peinture étrusque. Genève, 1952
- RALLO, A. Classi sociali e mano d'opera femminile. In : Le donne in Etruria, a cura di A. Rallo, (Studia archaeologica 52), Roma, 1989, p. 147-156.
- STEINGRÄBER, S. Catalogo ragionato della pittura etrusca, Milano, 1984

## **Tumba das Leoas**

### **Cena de dança com musicistas**

No friso central está disposta uma grande cratera encimada por uma guirlanda. Está ladeada por dois musicistas vestindo túnicas: o da direita tem uma flauta e o da esquerda uma cítara. À direita na cena vemos um casal de dançarinos. Suas pernas levantadas sugerem que marcam o ritmo vigorosamente. A moça veste uma túnica transparente e o rapaz está nu. Ele tem uma jarra na mão direita. Outra jarra está disposta no chão, no canto direito da cena. À esquerda vemos uma mulher com um traje suntuoso completo, vestido, manto tutulus e calçados, que dança voltada de costas para a cratera. Na parte de baixo da cena, vemos representado o mar, com golfinho saltando na superfície. No frontão acima, duas leoas antitéticas estão separadas por uma voluta na cor vermelha.

### **Bibliografia:**

- BENASSAI, R. Per una lettura del programma figurativo della Tomba delle Bighe di Tarquinia. *Orizzonti* 2, 2001, p. 51-62.
- BORSI, F. (org.) *Fortuna degli Etruschi*, Milano, 1985.
- COEN, A. "Rappresentazioni vasolare nella pittura : una breve nota", in F. Gilotta (dir.), *Pittura parietali, pittura vascolare, Ricerche in corso tra Etruria e Campania*, Atti della giornata di studio, Santa Maria Capua Vetere, 28 maggio 2003, Naples, 2005, p. 19-32.
- D'AGOSTINO, B. L'immagine, la pittura e la tomba nell'Etruria arcaica. *Prospettiva* 32, 1983, p. 2-12 (id. in *Images et sociétés en Grèce ancienne. L'iconographie comme méthode d'analyse*, Lausanne, 1987, p. 213-220 ; id in *d'Agostino-Cerchiai* 1999, p. 13-30).
- DEMARINIS, S. *La tipologia del banchetto nell'arte etrusca arcaica*, (Studia archeologica 1), Roma, 1961.
- DUCATI, P. *La pittura delle tombe delle Leonesse e dei Vasi Dipinti. Monumenti della Pittura antica scoperti in Italia 1 (Tarquinia)*, Roma, 1937
- HELBIG, W. "Scavi di Corneto", *Bullettino dell'Istituto di Corrispondenza Archeologica*, 53, 1881, p. 39-50; p. 90-95 ; p. 159
- JANNOT, J. R. Sur les fausses portes étrusques, *Latomus. Revue d'études latines* 43, 1984, p. 273-283, pl. 7-11.
- \_\_\_\_\_. Les vases métalliques dans les représentations picturales étrusques. *Revue des études anciennes* 97, 1995, p. 167-182.

- \_\_\_\_\_. Les magistrats, leurs insignes et les jeux étrusques. *Mélanges de l'Ecole française de Rome. Antiquité* 110, 1998, p. 635-645.
- JOHNSTONE, M. A. *The dance in Etruria. A comparative study*, Firenze, 1956.
- PAIRAULT MASSA, F. H. Aspects idéologiques des ludi. Spectacles sportifs et scéniques dans le monde étrusco-italique. *Actes de la table ronde* (Rome, 3-4 mai 1991), (Collection de l'Ecole française de Rome 172), Rome, 1993, p. 247-279.
- \_\_\_\_\_. La tombe des lionnes à Tarquinia. *Emporion, cultes et société. Studi Etruschi* 44, 1998, (2001), p. 43-70.
- PALLOTTINO, M. Tarquinia. *Monumenti antichi* 36, 1937, col. 1-162 e pl. 1-10.
- \_\_\_\_\_. *La peinture étrusque*. Genève, 1952
- POULSEN, F. *Etruscan tomb-paintings. Their subjects and significance*, Oxford, 1922.
- ROMANELLI, P. Tarquinia. La necropoli e il museo, (*Itinerari dei musei e monumenti d'Italia* 75), Roma, 1940.
- RONCALLI, F. La definizione pittorica dello spazio tombale nella "età della crisi", *Crise et transformation des sociétés archaïques de l'Italie antique au Ve siècle av. J.-C.. Actes de la table ronde organisée par l'Ecole française de Rome et l'Unité de recherches étrusco-italiques associée au CNRS (UA1132)* (Rome, 19-21 novembre 1987), Rome, 1990, p. 229-243 et pl. in-text.
- ROUVERET, A. Espace sacré, espace pictural : une hypothèse sur quelques peintures archaïques de Tarquinia. *Annali dell'Istituto universitario orientale di Napoli. Sezione archeologica* X, 1988, p. 203-216 et fig. 49.
- TORELLI, M. *Limina Avernì. Realtà e rappresentazione nella pittura tarquiniese arcaica*, in *Il rango, il rito e l'immagine. Alle origini della rappresentazione storica romana*, Milano, 1997, p. 122-151.
- STEINGRÄBER, S. *Les fresques étrusques*, Paris, 2006.
- WEEGE, F. *Der Tanz in der Antike*, Halle, 1926.

## Conclusão

Esperamos ter conseguido demonstrar ao longo deste trabalho nossa proposição inicial, de averiguar através das imagens das pinturas parietais nas tumbas de Tarquínia alguns aspectos do quadro social etrusco em relação as suas mulheres. Na falta de testemunho escritural dos próprios etruscos a respeito de sua sociedade e valores, para compreender esta cultura, buscamos não apenas as fontes escriturais, mas, igualmente, seus registros imagéticos que são testemunhos de aspectos da cultura não abordados pelos textos. Pois, acreditamos que as imagens apresentam outras perspectivas a respeito desta cultura.

Visando produzir nossa pesquisa dentro dos padrões acadêmicos, buscamos nos balizar nos parâmetros de nossa área de conhecimento com estudos referendados, assim não incorrer em anacronismos, que poderiam nos afastar de nosso objetivo. Sendo, deste modo, o que conseguimos aferir ao longo do nosso trabalho é que não é o ponto de considerar uma sociedade feminista ou igualitária, temos plena consciência do anacronismo em declarar tais conceitos relativos a uma sociedade antiga. Porém, podemos perceber uma indispensável presença da figura feminina para a manutenção e continuidade de sua sociedade e cultura. Oferecer um papel de destaque nas representações e permitir uma participação relevante e até, me arrisco dizer, às vezes pareada com a masculina é reconhecimento, não apenas da importância orgânica para a procriação, mas o papel de depositária de conhecimento, portanto propagadora da vida e dos valores da própria sociedade. Melhor dizendo, não se trata de oferecer um papel de destaque relativo a algum feito, mas não menosprezar a contribuição feminina na manutenção da cultura, atestando, deste modo, a dignidade da figura feminina na sociedade. Neste aspecto, então, apresenta-se de forma mais sofisticada, pois para a manutenção da existência não basta a procriação, mas o cuidado de manter sua cultura viva como um todo.

Qualificar mulheres que se apresentam num espaço público ou, que dançam num rito social de prostitutas é uma leitura limitada frente à variedade de condições sociais que temos numa cultura. Não há apenas dois tipos de mulheres: as casadas incógnitas e as prostitutas desimpedidas, tal visto no episódio de Lucrecia. Não podemos fazer tal declaração em relação às mulheres atuais, como, acredito, não podemos declarar quanto às mulheres na antiguidade. Normalmente, a história dos homens é contada sobre seus grandes feitos. Também assim se dá com a história dos homens na antiguidade. Seu comportamento sexual, quando abordado,

se limita normalmente ao registro de um casamento. Limitar a história de mulheres a sua conduta sexual, casta ou devassa, é prova do não reconhecimento de qualquer capacidade feminina, além da reprodutiva. Como buscamos apresentar ao longo do trabalho, os etruscos tinham esse reconhecimento ao compor seus ambientes funerários com os registros materiais do universo feminino, onde as mulheres dominam uma atividade, como a fiação e tessitura e, ainda, a escrita, como agentes perpetuadores de um código de comunicação.

Em vista do acima exposto, tendemos a acreditar que os testemunhos dos autores antigos sobre os etruscos, sua cultura e seus valores, refletiam, acima de tudo, seus próprios valores e os princípios morais almejados por sua própria sociedade (tanto grega quanto romana). Os etruscos, por terem compartilhado um mesmo território durante um intervalo temporal, tanto com gregos quanto com romanos, mesmo recebendo sua influência, mantiveram sua própria autenticidade e peculiaridades. Por apresentar certa equivalência de forças na concorrência pelo Mediterrâneo, os etruscos foram retratados, por ambas as culturas, simbolizando os valores opostos daqueles que aspiravam em suas sociedades. Devemos ainda ter em mente que muito da imagem de decadência atribuída aos etruscos é forma de justificar combates e invasões promovidos por gregos e romanos, caluniando o oponente, de maneira que legitime a ação. Não se trata de demonizar ou enaltecer qualquer das partes, mas elencar e analisar as práticas e valores culturais, visando à ampliação do conhecimento sobre culturas envolvidas. Desta maneira, através do nosso trabalho de investigação das imagens femininas nas tumbas da Tarquínia, esperamos ter contribuído para complementar os estudos já realizados sobre o tema, colaborando na ampliação do conhecimento sobre a cultura etrusca e, eventualmente, sobre as culturas da antiguidade.



## Referências Bibliográficas

### Autores antigos

- ARISTÓFANES. Duas comédias: Lisistrata e As Tesmoforiantes. Tradução: Adriane da Silva Duarte. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- ARISTÓTELES. Política. Tradução de Mário da Gama Kury. Brasília: Editora UNB, 1988.
- \_\_\_\_\_. Fragmenta Historicorum Graecorum. Disponível em: <http://www.dfhg-project.org/>
- ATHENAEUS. The Learned Banqueters. Edição e tradução S. Douglas Olson. Londres: Harvard University Press, 2010.
- \_\_\_\_\_. *The Deipnosophists book IV*. Tradução C. D. Yonge (1854). Disponível em: <http://www.attalus.org/old/athenaeus4.html>
- DIONISIO DE HALICARNASSO. História da Roma Arcaica. Disponível em: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A2008.01.0572%3Abook%3D2%3Achapter%3D25%3Asection%3D6>
- EURÍPEDES. As bacantes. Tradução Trajano Vieira. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- HOMERO. Ilíada. Tradução Frederico Lourenço. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2013
- \_\_\_\_\_. **Odisseia. Tradução Frederico Lourenço. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.**
- JUVENAL. Sátiras. Disponível em: [http://online.scuola.zanichelli.it/perutelliletteratura/files/2010/09/testi-it\\_giovenale\\_t10.pdf](http://online.scuola.zanichelli.it/perutelliletteratura/files/2010/09/testi-it_giovenale_t10.pdf)
- PLINIO, The Old. The Natural History. Disponível em: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Plin.+Nat.+12.1&redirect=true> . Acesso: 28/06/2018.
- POSIDÔNIO de Apamea (*apud*) Diodoro Sículo. Biblioteca Histórica. Disponível em: <https://www.theoi.com/Text/DiodorusSiculus4D.html>
- SÊNECA. Naturales Quaestiones by John Clarke (1910). Disponível em: <https://archive.org/details/physicalsciencei00seneiala/page/78>
- SUETÔNIO. A vida dos doze Césares. São Paulo: Martin Claret, 2005.
- TITO LÍVIO. Livro I. In: FUNARI, Pedro Paulo Abreu; GARRAFFONI, Renata Senna. Historiografia: Salústio, Tito Lívio e Tácito. Campinas: Editora da Unicamp, 2016.

- \_\_\_\_\_. Livro V. Edição L. Whibley. Cambridge: University Press, 1894. Disponível: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.02.0026%3Abook%3D5%3Achapter%3D1>
- \_\_\_\_\_. Livros V, VI e VII. Por A. R. Cluer. Disponível em: <https://archive.org/details/livybooksvviand00livigoog/page/n22>
- VALERIO MASSIMO. *Facta et dicta memorabilia*. Disponível em: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A2008.01.0675%3Abook%3D6%3Achapter%3D3%3Asection%3D9>

## Referências bibliográficas

- ANDRÉN, Anders. *Between Artifacts and texts- Historical archaeology in global perspective*. Nova York: Plenum Press, 1998.
- ARGAN, Giulio Carlo. História da arte italiana: da Antiguidade a Duccio, v. 1. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- BANDINELLI, Rannuccio Bianchi. *Etruschi e italici prima del dominio di Roma*. In: *Storicità dell'arte classica*. Bari: Rizzoli Libri, 1973. p. 45.
- \_\_\_\_\_. *Dall'Ellenismo al medioevo*. Roma: Editori Reuniti, 1978, p. 4.
- \_\_\_\_\_. *L'Arte etrusca*. Milão: Edizioni Ghibli, 2013.
- BANTI, Luiza. *Il mondo degli Etruschi*. Roma: Biblioteca di Storia Patria, 1969.
- BARTOCCINI, Renato. *Le pitture etrusche di Tarquinia*. Milão: Aldo Martelli, 1956.
- BELLEBONI-RODRIGUES, Renata Cardoso. A Antiguidade: seus usos, suas apropriações. In: SILVA, Glaydson; GARRAFFONI, Renata; FUNARI, Pedro Paulo; GRALHA, Júlio; RUFINO, Rafael (orgs.). *Antiguidade como presença: antigos, modernos e os usos do passado*. Curitiba: Editora Prismas, 2017.
- BLOCH, Marc. *Apologia da História ou ofício do historiador*. Tradução André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.
- BOMENTRE, Nancy M. A. B. Fase orientalizante na Etrúria: transformações na cultura e arte. In: CÂNDIDO, Maria Regina. *Rede de conectividades no mediterrâneo antigo: múltiplos olhares sobre relações socioculturais, comerciais e políticas em sociedades mediterrâneas*. Rio de Janeiro: UERJ/NEA, 2017.
- BONFANTE, Larissa. *Etruscan dress as historical source: some problems and examples*. *American Journal of Archaeology*, v.75, n 3, p. 277-284,1971.
- \_\_\_\_\_. *Etruscan Nudity. Essays on nudity in Antiquity in memory of Otto Brendel*. *Sources: Notes in the History of Art*. v. 12., n 2. p. 47-55, 1993.

- \_\_\_\_\_. *Excursus: Etruscan women*. In: FANTHAM, Elaine; FOLEY, Helene Peet; KAMPEN, Natalie Boymel; POMEROY, Sarah B.; SHAPIRO, H. A. (orgs.). *Women in the Classical World: Image and Text*. Nova York: Oxford University Press, 1994.
- \_\_\_\_\_. *Etruscan sexuality and funerary art*. In: KAPEN, Natalie Boymel (org.). *Sexuality in ancient art- Near East, Egypt, Greece and Italy*. Nova York: Cambridge Press, 1996.
- \_\_\_\_\_. *Gender Benders*. In: HERRING, Edward; LOMAS, Kathrin. (orgs.). *Gender identities in Italy in the first millennium BC*. Oxford: BAR International Series, 2009.
- BRANDÃO, Junito de Souza. *Teatro grego: tragédia e comédia*. Petrópolis: Vozes, 1984.
- CAMPOREALE, Giovanangelo. *Gli etruschi*. Milão: UTET Libreria, 2011a.
- \_\_\_\_\_. *Il territorio dell'Etruria interna lungo le valli del Tevere e dell'Arno: economia e cultura*. In: BRUSCHETTI, Paolo; GAULTIER, Françoise; GIULIERINI, Paolo; HAUMESSER, Laurent. *Gli etruschi dall'Arno al Tevere*. Milão: Skina Editore, 2011b.
- CASTELNUOVO, Enrico. *Retrato e sociedade na Arte Italiana*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- CATALDI, Maria. *Scavi e ricerche*. Disponível em:  
<http://www.treccani.it/enciclopedia/ricerca/maria-cataldi--scavi-e-ricerche/>
- CAUQUELIN, Anne. *Teoria da Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- CAVICCHIOLI, Marina Regis. *Sexualidade, política e identidade: as escavações de Pompéia e a coleção erótica*. In: FUNARI, Pedro Paulo; GLAYDSON, José da; MARTINS, Adilton Luís. (orgs.). *História Antiga: Contribuições brasileiras*. São Paulo: Annablume; FAPESP, 2008.
- CERCHIAI, Luca. *Il Dionismo nell'Immaginario funebre degli etruschi*. In: SASSARELLI, Giuseppe e TAGLIENTE, Alfonsina Russo (org.). *Il viaggio oltre la vita*. Bolonha: Bononia University Press, 2014, p. 37-43.
- \_\_\_\_\_.; MENICHETTI, Mauro. *La messa in scena della morte nell'immaginario della pittura tombale tarquiniese di età arcaica*. IN: OTIVM. *Archeologia e cultura del mondo antico*. DOIX/otium.vlil.xxx. Nº3, ano 2017, artigo 1. Disponível em:  
[https://www.academia.edu/35542402/La\\_messa\\_in\\_scena\\_della\\_morte\\_nellimmaginario\\_della\\_pittura\\_tombale\\_tarquiniese\\_di\\_et%C3%A0\\_arcaica](https://www.academia.edu/35542402/La_messa_in_scena_della_morte_nellimmaginario_della_pittura_tombale_tarquiniese_di_et%C3%A0_arcaica)
- COLONNA, Giovanni. *L'Aldilà degli etruschi: caratteri generali*. In: SASSARELLI, Giuseppe e TAGLIENTE, Alfonsina Russo (org.). *Il viaggio oltre la vita*. Bolonha: Bononia University Press, 2014, p. 27-35.
- \_\_\_\_\_. *La Decorazione pittorica delle tombe dipinte*. Disponível em:  
<http://www.treccani.it/enciclopedia/ricerca/giovanni-colonna--La-Decorazione-pittorica-delle-tombe-dipinte/>
- COULANGES, Fustel de. *A Cidade Antiga*. Tradução: Fernando de Aguiar. São Paulo: Martins Fontes, 1981.

- CUOZZO, Mariassunta. *Rappresentazione e interpretazione: obiettivi e prospettive nella lettura della necrópole. Alcune considerazioni sul significato degli oggetti scritti*. In: HAACK, Marie Laurance. *L'écriture et l'espace de la mort. Épigraphie et nécropoles à l'époque préromaine*. Coleção da Escola Francesa de Roma, 2015. Disponível em : <http://books.openedition.org/efr/2771>.
- CRISTOFANI, Mauro. *Storia dell'arte e acculturazione: le pitture tombali arcaiche di Tarquinia*. *Prospettiva*, n. 7, out, 1976, p. 2-10. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/24412937>.
- \_\_\_\_\_. *L'arte degli etruschi: produzione e consumo*. Turim: Giulio Einaudi Editore, 1978.
- D'AGOSTINO, Bruno. *L'immagine, la pittura e la tomba nell'Etruria arcaica*. *Prospettiva*, n. 32 (janeiro 1983), p. 2-12. Disponível em : <http://www.jstor.org/stable/22426382>.
- \_\_\_\_\_. *I principi dell'Italia centro-tirrenica in epoca orientalizzante*. In: *Les princes de la protohistoire et l'émergence de l'État. Actes de la ronde internationale organisée par le Centre Jean Bérard et L'École Française de Rome Naples*. Roma : École Française de Rome (publications), 1999. Disponível em : [www.persee.fr/doc/efr\\_0223-5099\\_1999\\_act\\_252\\_1\\_6006](http://www.persee.fr/doc/efr_0223-5099_1999_act_252_1_6006).
- DELLAFINA, Giuseppe Maria. *L'archeologia delle pratiche funerarie. Mondo etrusco-italico. Il Mondo dell'archeologia*, 2002. Disponível em: <http://www.treccani.it>.
- DENTZER, Jean-Marie. . *Aux origines de l'iconographie du banquet couché*. *Revue archéologique*, 1971, 2, p. 252.
- DI POCE, Rossana. *Le donne in Etruria tra orientalizzante ed arcaismo*. Corso online. Turim: Università degli studi di Torino, 2007.
- DONNELLAN, Lieve; NIZZO, Valentino. *Conceptualising early Greek colonization-Introduction to the volume*. Bruxelas, Roma: Instituto Histórico Belga de Roma, 2016.
- DONOHUE, Alice. *Interpreting women in Archaic and Classical Greek sculpture*. In: JAMES, Sharon L.; DILLON, Sheila. (orgs.) *A companion to women in the ancient world*. Reino Unido: Blackwell Publishing, 2012.
- DUARTE, Adriane da Silva. In: ARISTÓFANES. *Lisístrata e As Tesmoforiantes*. Tradução e introdução. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- ELLMERICH, Luis. *História da dança*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1988.
- FANTHAM, Elaine; FOLEY, Helen Peet; KAMPEN, Natalie Boymel; POMEROY, Sarah B.; SHAPIRO, H A. *Women in the Classical World*. Nova York: Oxford University Press Inc, 1994.
- FISCHER, Marina. *Hetaira's Kalathos: prostitutes and textiles industry Ancient Greece*. Disponível: [https://www.academia.edu/12398486/Hetaira\\_s\\_Kalathos\\_Prostitutes\\_and\\_the\\_Textile\\_Industry\\_in\\_Ancient\\_Greece](https://www.academia.edu/12398486/Hetaira_s_Kalathos_Prostitutes_and_the_Textile_Industry_in_Ancient_Greece)
- FLACELIÈRE, Robert. *La vie quotidienne en Grèce aux siècles de Périclès*. Paris : Livrarie Hachette, 1959.

- FRANZONI, Francesco. *Contributo ala storia delle studi sulla pittura etrusca. Problemi di cronologia nella pittura funeraria tarquiniense di età severa e classica*. Roma: Edizioni Quasar, 2008.
- \_\_\_\_\_. *Pittura paietali e architettura nelle tombe tarquiniense più recenti*. In: HARARI, Maurizio; PALTINIERI, Silvia (org.). *Segni e colore. Dialoghi sulla pittura tardoclassica e ellenistica*. Roma: L'Erma di Bretschneider, 2012, p. 87-94.
- FUNARI, Pedro Paulo Abreu; SILVA, Maria Aparecida de Oliveira (orgs.). *Políticas e identidades no Mundo Antigo*. São Paulo: Annablume; FAPESP, 2009.
- FUNARI, Pedro Paulo Abreu; FEITOSA, Lourdes Conde; SILVA, Glaydson José da (org.). *Amor, desejo e poder na Antiguidade: relações de gênero e representações do feminino*. São Paulo: Fap- UNIFESP, 2014.
- FUNARI, Pedro Paulo Abreu; GARRAFFONI, Renata Senna. *Historiografia: Salústio, Tito Lívio e Tácito*. Campinas: Editora da Unicamp, 2016.
- FULLERTON, Mark. *Arte Grega*. São Paulo: Odysseus, 2002.
- GARRAFFONI, Renata Senna; FUNARI, Pedro Paulo Abreu; PINTO, Renato. O estudo da Antiguidade no Brasil: as contribuições das discussões teóricas recentes. In: FUNARI, Pedro P A; HINGLEY, Richard; GARRAFONI, Renata S; PINTO, Renato (org.) *O Imperialismo romano*. 1 ed. São Paulo: Annablume, 2010, v.1, p. 9-25.
- GARRAFFONI, Renata Senna; SANFELICE, Pérola de Paula. Escavando Pompéia no início do século XX: arqueologia, nacionalismo e identidades em conflito. In: SILVA, Glaydson; GARRAFFONI, Renata; FUNARI, Pedro Paulo; GRALHA, Júlio; RUFINO, Rafael (orgs.). *Antiguidade como presença: antigos, modernos e os usos do passado*. Curitiba: Editora Prismas, 2017.
- GAULTIER, Françoise; HAUMESSER, Laurent; CHATZIEFREMIDOU, Katerina. *L'Art Etrusque : 100 chefs- d'ouvres du Musée du Louvre (catálogo)* Paris : Louvre Editions, 2013.
- GIANNUZZI, Giulio Cesare. *La donna etrusca: tra mito e realtà*. *Bollettino della Società Tarquinese d'arte e storia*, 1989. p. 5-17.
- GIORDANI, Mário Curtis. *História da Grécia- Antiguidade I*. Petrópolis: Vozes, 1984.
- GOTZ, G. *La ciudad griega*. Cidade do México : Uteha, 1957.
- GOUËSSAN, Antony. *La tryphé ptolemaïque royale*. In: *Dialogues d'histoire ancienne*, vol. 39, n°2, 2013. pp. 73-101.  
[http://www.persee.fr/doc/dha\\_0755-7256\\_2013\\_num\\_39\\_2\\_3856](http://www.persee.fr/doc/dha_0755-7256_2013_num_39_2_3856)
- GUARINELLO, Norberto Luiz. *Estruturação visual e consumo cognitivo da cerâmica etrusca de bucchero*. Dissertação de mestrado. São Paulo, 1985.
- GRILLO, José Geraldo Costa; FUNARI, Pedro Paulo Abreu. *Antiguidade Clássica: Grécia*. In: VENTURINI, Renata Lopes Biazotto (org.). *História Antiga I: fontes e métodos*. Maringá: Eduem, 2010.
- \_\_\_\_\_. *Arqueologia Clássica: o cotidiano de gregos e romanos*. 1º ed. Curitiba: Editora Prismas, 2015.

- \_\_\_\_\_. A representação da flautista na arte grega: questões de gênero. 2018.
- HELBIG, Wolfgang. *Dipinti Tarquiniesi. Estratto degli annali dell' Instituto di Corrispondeza archeologica anno 1870*. Heidelberg: Universitäts Bibliothek. Disponível em: <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/helbig1870/0152>.
- HEURGON, Jacques. *Daily life of the Etruscans*. Londres : Phoenix Press, 1964.
- \_\_\_\_\_. *Valeurs féminines et masculines dans la civilisation étrusque. Mélanges d'archéologie et d'histoire*, v. 73, p. 139-160, 1961.
- IZZET, Vedia. *The Archaeology of Etruscan Society*. Cambridge: University Press, 2007.
- \_\_\_\_\_. *Etruscan women: Towards a reappraisal*. JAMES, Sharon L.; DILLON, Sheila. (orgs.) *A companion to women in the ancient world*. Reino Unido: Blackwell Publishing, 2012.
- JARDÉ, Auguste. *A Grécia Antiga e a vida grega*. São Paulo: EDUSP, 1977.
- JOVINO, Maria Bonghi. *Scoperte dei nostril tempi: recenti champagne di scavo alla Civita di Tarquinia. Bollettino della Società Tarquiniese d'arte e storia*, v.24, 1995, p. 5-16.
- LISSARRAGUE, François. *Reading images, looking at pictures, and after. In: Hermeneutk der Bilder- Beiträge sur ikonographie und interpretation griechischer vasenmalerei*. Munique: Verlag C.H. Beck. 2009, p. 16-22.
- MACEDO, Kátia Amorim. Os gregos e a morte: instituições funerárias e práticas sociais na pólis ateniense. IN: CERQUEIRA, Fábio Vergara; SELVATICI, Mônica (org.) *Religião e poder, do mundo antigo ao moderno: ensaios acadêmicos*. Pelotas: LEPAARQ/UFPel, 2009.
- MCNIVEN, Timothy. *Sex, gender and sexuality*. In: SMITH, Tyler Jo; PLANTZOS, Dimitris. (orgs.) *A companion to Greek art*. Reino Unido: Blackwell Publishing, 2012.
- MARQUETTI, Flávia Regina; FUNARI, Pedro Paulo Abreu (org.). *Corpo a corpo: representações antigas e modernas da figura humana*. São Paulo: Fap-UNIFESP, 2014.
- MARTHA, Jules. *L'Art Etrusque*. Paris, 1889.
- MIREAUX, Émile. *La vie quotidienne au temps d'Homère*. Paris : Librairie Hachette, 1954.
- MORETTI, Mario. *Pittura Etrusca in Tarquinia*. Milão: Silvana Editoriale d'Arte, 1974.
- NAGY, Helen; BONFANTE, Larissa; WHITEHEAD, Jane K. *Searching for Etruscan identity. IN: American Journal of Archaeology*, vol. 112, nº3, julho/2008, p. 413-417.
- NENCI, Giuseppe. *Tryphé e collonizzazione. In: Modes de contacts et processus de transformation dans les sociétés anciennes. Actes du colloque de Cortone (24-30 mai 1981)* Rome : École Française de Rome, 1983. pp. 1019-1031. Publications de l'École française de Rome, 67. Disponível em : [https://www.persee.fr/doc/efr\\_00000000\\_1983\\_act\\_67\\_1\\_2498](https://www.persee.fr/doc/efr_00000000_1983_act_67_1_2498)



- PALLOTTINO, Massimo. *The Great Centuries of Painting: Etruscan Painting*. Lausanne: Editions d'Art Albert Skina. 1952.
- \_\_\_\_\_. *L'art étrusque: arhaïsme et modernité*. In: *L'art des étrusques* (catálogo). Paris: Les éditions Braun, 1955. p. XXV.
- \_\_\_\_\_. *Etruscologia*. Milão: Editore Ulrico Hoepli, 1975(a).
- \_\_\_\_\_. *The Etruscans*. Grã Bretanha: Penguin Books, 1975(b).
- \_\_\_\_\_. *Civiltà Artistica etrusco-italica*. Florença: Sansoni Editore, 1985.
- PAVIANI, Jayme. Platão e a República
- POULSEN, Frederik. *Etruscan Tomb Paintings*. Oxford: Clarendon Press, 1922.
- PRAYON, Friedhelm. *Gli etruschi*. Bolonha: Società Editrice il Mulino, 2ª edição, 2015.
- RALLO, Antonia (org.). *Le donne in Etruria*. Roma : L'Erma di Bretschneider, 1989.
- ROMANELLI, Pietro. *Tarquinia: La necrópole e il museo*. Roma: Instituto Poligrafico dello Stato. Libreria dello Stato, 1957.
- SANFELICI, Perola; GARRAFFONI, Renata Senna. A religiosidade em Pompéia: memória, sentimentos e diversidade. *Revista de Humanidades*, 12 (30), 2011 (jul/dez). Disponível em: <http://www.periodicos.ufrn.br/ojs/index.php/mneme>.
- SILVA, Gláydson José da; GARRAFFONI, Renata Senna; FUNARI, Pedro Paulo; GRALHA, Júlio; RUFFINO, Rafael. (orgs.). *Antiguidade como presença: antigos e modernos e os usos do passado*. Curitiba: Editora Prismas, 2017.
- SNODGRASS, Anthony. *Homero e os artistas*. São Paulo: Odysseus Editora, 2004.
- SORDI. Marta. *La donna etrusca*. In: *Prospettive di Storia Etrusca*. Como: Ed. New Press, 1995.
- TORELLI, Mario. *Storia degli Etruschi*. Roma: Editori Laterza, 2001.
- \_\_\_\_\_. *Gli spettacoli conviviali di età classica: Documenti archeologici su possibili fatti genetici e sviluppi*. In: CÂNDIDO, Maria Regina (org.) *Banquetes e rituais de poder no Mediterrâneo Antigo*. Rio de Janeiro: UERJ/NEA, 2014/2015.
- TUCK. Anthony. *The Etruscan seated banquet: Villanovian ritual and Etruscan Iconography*. *American Journal of Archeology*, vol. 98. N.4, out, 1994. P.617-628. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/506549>.
- ULF, Christoph. *Rethinking cultural contacts*. In: *Kulturkontakte in Antiken Welten: Vom Denkmodell zum Fallbeispiel*. Paris: Peters, 2014.
- VERNANT, Jean-Pierre. Prefácio. *La cité des images: religion et société en Grèce antique*. Institut d'archéologie et d'histoire ancienne Lausanne. Centre de recherches comparées sur les sociétés anciennes. Paris : Fernand Nathan- LEP, 1984.

## Dicionários

-GRIMAL, Pierre. Enciclopedia della Mitologia. Brescia: Garzanti Editore, 2002.

-ZINGARELLI, Nicola. Lo Zingarelli (minori): vocabulário della lingua italiana. Bolonha: Zanichelli Editore, 2014.

## Referência das Imagens

1. Cerveteri. Necrópole de Banditaccia. Disponível em: <http://www.polomusealelazio.beniculturali.it/index.php?it/230/museo-nazionale-archeologico-cerite-e-necropoli-della-banditaccia>
2. Tarquínia. Tumba das bigas. Disponível em: <http://icar.humanum.fr/web/fr/icar/recherche/plein>.
3. Vulci. Tumba François. Dispon
4. Cerveteri. Tumba dos Escudos. Disponível em: <https://www.thefotosgratis.eu/>
5. Sarcófago dos esposos. Disponível em: <https://www.louvre.fr/mediaimages/sarcophage-dit-sarcophage-des-epoux-4>.
6. Cobertura de sarcófagos de Vulci. Disponível em: <https://www.mfa.org/collections/object/sarcophagus-and-lid-with-husband-and-wife-151377>
7. Sarcófago de Larthia Seianti. Disponível em: <https://museoarcheologicoconazionaledifirenze.wordpress.com/?s=Larthia+Seianti>
8. Sarcófago de Hanunia Tlesnasa. Disponível em: [https://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?objectId=466847&partId=1](https://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=466847&partId=1)
9. Sarcófago de Laris Pulsenas. Disponível em: <https://www.artinvistaguideviterbo.com/tarquinia-museo-etrusco-sarcofago-di-laris-pulenas-iii-sec-a-c/>
10. Urna de Montescudaio. MAF. Disponível em: <https://mostre.sba.unifi.it/bellezza-salvata/it/20/museo-archeologico>
11. Estela funerária em pedra. Florença. Palácio de Ubaldino Peruzzi.. Disponível em: [https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Palazzo\\_di\\_Ubaldino\\_Peruzzi](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Palazzo_di_Ubaldino_Peruzzi)
12. 53 Ânfora (olla). Séc. VIII a. C. Disponível em: <http://www.fotosar.it/index.php?it/55/i-pi-richiesti/visualizza/4125>



13. Relevo do Palácio de Assurbanipal. Disponível em:  
[https://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details/collection\\_image\\_gallery.aspx?partid=1&assetid=32865001&objectid=366859](https://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details/collection_image_gallery.aspx?partid=1&assetid=32865001&objectid=366859)
14. Relevo do palácio de Acquarossa. Imagem: Museu de Villa Giulia. .
15. Tumba dos Vasos Pintados. <http://icar.huma-num.fr/web/fr/icardoc/image/1862>.
16. Idem. (detalhe). <http://icar.huma-num.fr/web/fr/icardoc/image/1862>.
17. Tumba do Velho. Corneto, Tarquínia, Pintura parietal. Disponível em:  
<http://isv.digitalcollection.org/islandora/object/MORANI-SKETCHES%3A269>
18. Idem. (detalhe). <http://isv.digitalcollection.org/islandora/object/MORANI-SKETCHES%3A269>
19. Tomba Golini. Cena do preparo do banquete. Imagem:  
<https://web.uniroma1.it/polomuseale/node/6393>
20. Relevo do Palácio de Acquarossa. Disponível em:  
<http://www.polomusealelazio.beniculturali.it/index.php?it/174/museo-nazionale-etrusco-rocca-albornoz>
21. Necrópole de Grotta Porcina. Imagem Web.
22. Tumba dos Leopardos. Cena com musicistas. Imagem: Domínio Público
23. Tumba do Triclinio. <https://www.arteffreschi.it/AE-100303-Affresco-Affreschi.htm>
24. Tumba Golini. Cena de banquete com musicistas. Imagem: Museu de Belas Artes, Boston. <https://www.mfa.org/collections/object/facsimile-of-painting-on-back-wall-tomba-golini-176222>.
25. Tumba das Bigas. Cena de cortejo com musicista. Imagem: Gliptoteca Ny Carlsberg. [https://www.researchgate.net/figure/Figura-1-Alessandro-Morani-e-collaboratori-Tomba-delle-Bighe-Facsimile- parete-destra\\_fig1\\_305816551](https://www.researchgate.net/figure/Figura-1-Alessandro-Morani-e-collaboratori-Tomba-delle-Bighe-Facsimile- parete-destra_fig1_305816551)
26. Tumba das Bigas. Cena de cortejo MFA, Boston. <https://www.mfa.org/collections/object/facsimile-of-painting-on-left-wall-tomba-delle-bighe-200832>
27. Tumba das Leoas. Cena de dança. Imagem: Domínio público.
28. Tumba das Leoas. Cena de dança (detalhe). Imagem: Domínio público.
29. Tumba dos Leopardos. Cena de banquete. Imagem:  
[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Tomba\\_dei\\_Leopardi\\_Tarquinia\\_c.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Tomba_dei_Leopardi_Tarquinia_c.jpg)
30. Tumba do Navio. Cena de banquete. Imagem: Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione. Disponível em:  
<http://www.fotografia.iccd.beniculturali.it/index.php?r=collezioni/scheda&id=249187>
31. Tumba das Bigas. Cena de banquete. Disponível em:  
<https://www.mfa.org/collections/object/facsimile-of-painting-on-back-wall-tomba-delle-bighe-200829>.

32. Tumba do Triclinio. Cena de dança. Museu de Belas Artes, Boston.

### **Sítios na Internet**

-Enciclopédia Treccani online: <http://www.treccani.it/enciclopedia>.

-ICAR(Iconographie- ARhéologie)- base de dados de cenas figurativas da Itália pré-romana: <http://icar.huma-num.fr>.

-ISR.Instituto Sueco de Roma. Disponível em: <http://isv.digitalcollection.org>

-DFHG. DIGITAL FRAGMENTA HISTORICORUM GRAECORUM. <http://www.dfhg-project.org/>

## Apêndice

### Dipinti Tarquiniese

#### Introdução

Dada à importância do texto de W. Helbig para o estudo do tema referente às pinturas executadas nas tumbas etruscas faz parecer óbvia sua escolha para tradução visando compor a dissertação como um trabalho mais abrangente sobre as pinturas parietais executadas nas tumbas etruscas da cidade de Tarquínia.

A publicação se refere à descrição de três tumbas, a saber: Tumba dos Vasos Pintados, Tumba do Velho e Tumba do Inferno, que o arqueólogo alemão foi incumbido de relatar pelo Instituto de Correspondência Arqueológica de Roma. O registro foi solicitado pelo próprio Instituto ao pesquisador, sob a anuência do Cardeal Berardi<sup>84</sup>. Nossa pesquisa não conseguiu estabelecer exatamente a necessidade desta autorização, porém o estudioso alemão faz questão de marcá-la na introdução de seu texto. Os desenhos do artigo foram executados por Luigi Schultz, o desenhista encarregado pelos registros.

O olhar técnico do estudioso na apresentação das tumbas proporciona um material de indubitável riqueza e precisão nas descrições mesmo depois de quase cento e cinquenta anos do sua escrita. O escopo do texto é estabelecer uma cronologia na construção e produção das imagens nas tumbas, em relação a estas mesmas tumbas e entre outras relatadas anteriormente pelo alemão e por outros estudiosos. Ainda visa atribuir uma identidade aos pintores/artistas que executaram as pinturas, mesmo tendo em mente a impossibilidade da tarefa pelas condições de como a arte etrusca era produzida. Os artistas das pinturas parietais das tumbas da cidade de Tarquínia não foram denominados como os artistas dos vasos cerâmicos pintados, conhecidos, por exemplo, como Pintor de Vulci ou Pintor de Micali<sup>85</sup>. Como poderemos perceber através do texto de Helbig, cada uma das pinturas da Tarquínia foram

---

<sup>84</sup>. Cardeal Giuseppe Berardi, nascido em 1810, depois de formado em direito, ingressa na carreira sacerdotal, chegando a ser, em 1859, substituto do secretário de estado italiano. Em 1868, torna-se pro-ministro do Comércio, Belas Artes, Indústria, Agricultura e Obras Públicas, período correspondente a sua autorização para Helbig estudar as tumbas.

<sup>85</sup> Giuseppe Micali: importantíssimo estudioso das culturas itálicas pré-romanas da primeira metade do século XIX. Com a obra "*L'Italia avanti il dominio dei romani*", 1810, foi premiado pela *Accademia della Crusca*, instituição surgida no séc. XVI, que visa a conservação da língua e cultura italianas, ainda em atividade.

executadas de maneira muito particular. São únicas entre si, mesmo que apresentem semelhanças pontuais na maneira de composição das figuras e de execução do próprio desenho.

Na sua análise das imagens, Helbig debate principalmente com Heinrich von Brunn, codiretor do Instituto de Correspondência Arqueológica de Roma, entre 1856-1865, no tocante ao texto *Pitture Etrusche*, também publicado nos Anais de Correspondência Arqueológica<sup>86</sup>, na edição de 1866. A discussão versa principalmente sobre a cronologia das tumbas de Tarquínia em comparação com outras de Cerveteri, a antiga Caeres etrusca. Ambos os autores tecem comentários a respeito da qualidade técnica de execução das pinturas, atributo significativo para conferir a antiguidade das tumbas.

Apesar do objetivo da discussão sobre uma cronologia das tumbas tenha mudado seu foco, ainda assim a discussão permanece fomentando pesquisas. A intenção dos estudiosos de século XIX, como Helbig e Brunn, além dos aspectos relativos a quesitos arqueológicos (os quais não nos ocuparemos) sob a perspectiva da história da arte, buscava inserir as pinturas numa cronologia de desenvolvimento artístico, de um progresso e domínio da técnica de produção da arte pelos etruscos, ainda que levando em consideração a relação entre etruscos e gregos. Esta perspectiva, de ver o fazer artístico numa escala evolutiva, confluía com o pensamento de sua época. Atualmente, pesquisas sobre a cronologia das tumbas ainda produzem estudos, como os artigos de Francesco Franzoni<sup>87</sup> “*Contributo alla storia degli studi sulla pittura etrusca. Problemi di cronologia nella pittura funeraria tarquiniese di età severa e classica*”(2008) e “*Pittura Parietale e architettura nelle tombe tarquiniese più recenti*”(2012), nos quais o autor aponta aspectos pertinentes ao contexto histórico na época de construção das tumbas e produção das imagens, a situação política e econômica desta sociedade e ainda os contatos interculturais entre os etruscos e outros povos mediterrâneos. Desta forma, tendo em mente que as pinturas nas tumbas de Tarquínia são resultado de todas essas interações.

Wolfgang Helbig, alemão nascido em Dresden em 1839, estudou filologia clássica e arqueologia na Universidade de Göttingen. Jovem talentoso, foi laureado com uma bolsa de estudos com 23 anos para trabalhar no Instituto de Correspondência Arqueológica de Roma,

<sup>86</sup> . O texto de Brunn está acessível em:

<https://ia800205.us.archive.org/4/items/annalidellinsti55instgoog/annalidellinsti55instgoog.pdf>

<sup>87</sup> . Os artigos estão acessíveis em: artigo 1:

[https://www.academia.edu/4690770/Contributo alla storia degli studi sulla pittura etrusca. Problemi di cronologia nella pittura funeraria tarquiniese di et%C3%A0 severa e classica](https://www.academia.edu/4690770/Contributo_alla_storia_degli_studi_sulla_pittura_etrusca_Problemi_di_cronologia_nella_pittura_funeraria_tarquiniese_di_et%C3%A0_severa_e_classica) , e artigo 2 :

[https://www.academia.edu/4427606/Pittura parietale e architettura nelle tombe tarquiniesi pi%C3%B9 recenti](https://www.academia.edu/4427606/Pittura_parietale_e_architettura_nelle_tombe_tarquiniesi_pi%C3%B9_recenti)

onde já conquistou o posto de primeiro secretário do diretor na época, W. Henzen e posteriormente de vice-secretário do próprio H. Brunn, que também dirigiu a instituição. Desde o início de seu trabalho no Instituto ficou responsável pelos registros das escavações em Tarquínia como correspondente da entidade, circunstância que favoreceu a tornar-se um especialista na matéria. Através do Instituto, publicou um catálogo sobre as pinturas parietais de Pompéia, após um período, 1863, em Nápoles como correspondente da instituição. Apesar de seu empenho profissional, sua situação financeira não era confortável, porém teve uma mudança radical quando do seu casamento com uma herdeira aristocrata russa, que conheceu quando esta fazia uma visita guiada ao Instituto. A nova situação pessoal rendeu frutos em sua profissão, pois passou a circular entre a aristocracia europeia, facilitando o acesso às coleções privadas de arte antiga. A partir de 1887, depois do desligamento com o Instituto, torna-se consultor pessoal de C. Jacobsen, milionário dinamarquês do setor de cervejas, que estava reunindo uma grande coleção de obras de arte. Esta coleção veio a se tornar a Gliptoteca Ny Carlsberg, em Copenhague, que possui a maior coleção de arte etrusca do mundo fora da Itália. Helbig, além de grande estudioso, teve uma vida social agitada e influente e fez uso de seus contatos visando incentivar e ampliar pesquisas e, ainda, a circulação e o comércio de obras de arte antiga, aspecto de sua biografia sobre o qual é motivo de duras críticas.

Após estas poucas linhas biográficas sobre o autor, apresento as diretrizes tomadas para tradução.

O texto foi publicado em italiano, porém algumas dificuldades apareceram, pois, talvez pela qualidade da edição, algumas palavras foram grafadas com falhas tipográficas, estendendo muito o tempo do trabalho. Em razão de o autor ter uma maneira muito peculiar de se expressar, procurei manter, dentro das possibilidades da compreensão do texto, sua individualidade, mesmo que em alguns momentos o texto resulte prolixo. Algumas observações foram inseridas no meio do texto entre parênteses para melhor compreensão. O texto original está repleto de notas com referências bibliográficas e comentários do autor, além das notas de tradução que acreditei pertinentes para melhor entendimento do texto. Estas estão marcadas com (N.T) para diferenciar. O autor cita obras para conferência usando a seguinte fórmula: nome do autor com a primeira letra em maiúscula, nome da obra abreviada em letras minúsculas, ano e página. Muitas das obras são conhecidas, então tomei a liberdade de escrever o nome inteiro. Porém, quando não conhecia a obra e não achava referência do autor, mantive a nota com a grafia original. Acredito ser possível, com uma pesquisa mais aprofundada conhecer estas obras, o que não era o objetivo desta tradução. Infelizmente, pela

escassez de tempo devido à pesquisa e escrita da dissertação não foi possível me debruçar mais profundamente sobre este texto, que permite um trabalho muito maior sobre o mesmo.

Devo ainda mencionar que optei por colar a imagem que consta no texto original, feita pelo autor, da tumba do Inferno, acreditando ser um meio mais adequado do que reproduzir e inserir o desenho. As pranchas das tumbas (imagens) produzidas pelo autor constam no final de seu texto e, como sendo um texto de domínio público pode ser acessado livremente, então não vi necessidade de colá-lo ao final da tradução como no original.

O texto completo com as imagens está disponível em:

<https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/helbig1870/0009>

Foram usadas como referência as seguintes obras para a execução do trabalho:

- GRIMAL, Pierre. Mitologia greca e romana. Traduzione di Pier Antonio Borgheggiani. Brescia: Garzanti Editore, 2002.
- HOMERO. Odisseia. Tradução e prefácio de Frederico Lourenço. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011.
- ZINGARELLI, Nicola. Lo Zingarelli minore. Vocabolario della lingua italiana. Bolonha: Zanichelli Editore, 2014.

Para as biografias e alguns termos do italiano antigo foi usado o portal:

- TRECCANI, La cultura italiana (Website). Acessível em: <http://www.treccani.it/>

Segue a tradução:

## PINTURAS DE TARQUINIA

POR WOLFGANG HELBIG

1870

Texto publicado nos Annali dell'Istituto di Corrispondenza Archeologica anno 1870

(Tradução do texto em italiano por Nancy Maria Antonieta Braga Bomentre)

## Pinturas Tarquinesas

(*Monumenti*<sup>88</sup> do Instituto, v. VIII (?)<sup>89</sup>, pranchas XIII- XV)

As tumbas as quais os afrescos foram publicados nas pranchas XIII- XV dos nossos *Monumenti* situam-se ao sul de Corneto (antiga Tarquínia), ao norte da estrada principal, na encosta que se eleva atrás do aqueduto que ainda hoje fornece água à cidade. Não se encontram muito longe uma das outras, mas estão compreendidas num circuito não maior que uma milha quadrada. O terreno é um dos mais ricos da Necrópole da antiga Tarquínia. No mesmo local foram descobertos o sarcófago, com a pintura do embate das Amazonas, e uma tumba antiquíssima de guerreiro, sobre os quais já havia falado preliminarmente nos *Boletins* do ano 1869, p. 193-257. Acrescentamos agora três tumbas com pinturas, todas as três já espoliadas já em tempos antigos, que as designaremos com os nomes populares dados na própria Corneto: Tumba dos Vasos pintados, Tumba do Velho e Tumba do Inferno. Se o Instituto pode propiciar os desenhos dos afrescos e conservar desta forma a memória de monumentos tão importantes se deve, em primeiro lugar, à S. E. cardeal Berardi, que com sua gentil solicitude de pronto deu a permissão e, em segundo lugar, ao nosso sócio Monsenhor Sensi que, com muito conhecido zelo pela Antiguidade de nosso país, conseguiu agilizar o nosso desenhista, o senhor Luigi Schultz. Na medida das circunstâncias, sobre as quais se executavam os trabalhos, eram bastante desfavoráveis. As chuvas contínuas tinham desenvolvido nas tumbas uma umidade que tornava o trabalho muito difícil, e que, infiltrando-se pouco a pouco nas paredes, dissolvia grandes pedaços da argamassa, sobre os quais tinham sido executados os afrescos. No momento em que o desenhista começou seu trabalho, no dia que cheguei a Corneto para rever os desenhos, algumas partes das pinturas foram danificadas. Especialmente temos que lamentar que na primeira câmara da Tumba do Ogro a perda do escudo pintado com inscrições em etrusco<sup>90</sup>, o qual a argamassa caiu um pouco antes da minha chegada, de modo que não poderei mais rever a cópia da inscrição, do qual o desenhista é encarregado. Outros danos eram de menor relevância e posso assegurar que tanto o sr. Schultz quanto eu não economizamos atenção ou esforço para conservar a memória daquelas pinturas com toda a fidelidade possível. Reproduções dos principais

<sup>88</sup> . Optamos por deixar a forma original, que se refere aos relatórios descritivos das escavações. (N.T.)

<sup>89</sup> O numeral em romanos aparece grafado VIII ao invés de IX. Este é o volume 42 da revista. (N.T.).

<sup>90</sup> . Ver prancha nos *Monumenti* dos *Annali* XIV, n. 2.

esboços foram executadas onde as condições da argamassa as permitiram e se encontram litografados sobre as pranchas XIII a- XIII c, XIV a, XIV b, XV a- XV o, do encarte. Notemos, no entanto, que embora os desenhos fossem tratados com um cuidado minucioso, esta minúcia, algumas vezes e especialmente nas reproduções feitas na Tumba dos Vasos Pintados, tenha dado muito peso a alguns detalhes puramente casuais, como vemos em algumas partes o acentuamento das cores por causa da umidade que, acentuado pelo artista aqui ou lá, prejudica a harmonia originária do conjunto. Decisão falha da nossa publicação é a circunstância que não poderíamos fornecer a planta das três tumbas. Como aquelas dos Vasos pintados e do Velho, por certo, tal investida não era tanto necessária, porque, como geralmente as tumbas da região de Corneto, consistem de uma só câmara escavada na rocha calcária. De outra forma, sabemos ser útil poder apresentar uma planta exata da Tumba do Inferno que consiste de mais compartimentos em disposição muito irregular. Se não satisfizemos esta necessidade, nossos leitores devem desculpar esta falha pela falta já declarada de um arquiteto que sempre deveria estar a disposição do Instituto. Desde que S. E. o cardeal Berardi a fim de preservar as pinturas das intempéries da area e do vandalismo dos homens, deu ordem de recobrir as tumbas de terra imediatamente após terminados os desenhos, assim não tivemos tempo de encontrar uma pessoa capaz de desenhar uma planta exata. Sob estas circunstâncias eu mesmo decidi fazer um esboço que se vê delineado na página 16. Ele dá uma ideia geral da disposição da câmara, mas não posso garantir com exatidão as respectivas distâncias.

Para completar o conjunto das pinturas descobertas recentemente em corneto temos satisfação de poder juntar o sarcófago pintado com o combate das Amazonas. Mas, o proprietário não permite fazer uma reprodução colorida, pela qual poderia publicar-se dignamente e fielmente tal interessante monumento.

Minha ilustração será dividida em duas partes. Na primeira tratarei de individualizar os próprios pintores sem entrar em questões sobre o ponto que convém as suas obras no desenvolvimento geral artístico, e explicarei as esmas representações, as ideias expressivas e as respectivas particularidades arqueológicas. Esta exposição servirá como base para a segunda parte, na qual tentarei inserir as pinturas recentemente descobertas no desenvolvimento da arte etrusca.



## I

## Tumba dos Vasos pintados

(Mon. dell'Istituto v. VIII, pr. XIII, XIII a - XIII c)

As pinturas desta tumba foram executadas por um pintor muito habilidoso e perfeitamente cômico das leis do estilo arcaico em que trabalhava. Os contornos são tratados com maravilhosa suavidade e nas suas várias combinações se entrevê a perfeita consciência da forma a qual dentro dos limites de seu estilo era próprio ao artista. No trabalho das cores admiramos a própria segurança da mão que harmonicamente coloca a cor sobre o plano a ser preenchido sem sobrepor os contornos. E tal competência não se limita apenas as figuras humanas pintadas no sepulcro, mas ainda às formas acessórias: basta verificar os vasos colocados sobre a estante em frente as figuras dançantes, suas formas assim como os detalhes são expressos com um acabamento extraordinário.

Passando agora para a análise própria das cenas pintadas, encontramos sobre a parede em frente à entrada a usual cena de banquete. Já foi conjecturado por Ambrosch<sup>91</sup> e por Stephani<sup>92</sup> que a cena de banquete pintada nas tumbas proporciona ao bem-aventurado o destino o qual, segundo a ideia dos etruscos, os defuntos desfrutavam. Esta conjectura, como exporemos mais tarde, recebem confirmação das pinturas na primeira câmara da Tumba do Inferno<sup>93</sup>. Ao passo que a crença que na bem-aventurança da vida eterna os prazeres da mesa ocupassem um posto importante, era muito divulgada na Antiguidade Clássica<sup>94</sup> e ao que parece, como tantas outras ideias, isso também advindo da Grécia tinha encontrado entrada na Etrúria e recebido um caráter de maior materialidade. Examinando os próprios conceitos das pinturas das tumbas verificamos que nenhum deles contradiz nossa suposição, ou seja, o defunto nos seja representado no seio da bem-aventurança eterna, de fato, alguns definitivamente o protegem. Vemos um belo homem barbado na flor da idade deitado sobre um leito com uma mulher elegantemente vestida com uma túnica bordada e sobre a cabeça o *tutulus*<sup>95</sup>. O homem tem a esquerda uma colossal taça pintada de branco, pela qual cor, creio eu, o artista tentou reproduzir a prata, e estende a mão direita quase por acariciar o queixo da mulher. Esta, por sua vez, faz, com a mão direita, um gesto repulsivo, enquanto que, na mão

<sup>91</sup> . Do Caronte etrusco p. 16.

<sup>92</sup> . der ausruhende Herakles p. 22.

<sup>93</sup> . Cf. nossa p. 18 ss.

<sup>94</sup> . O material pertencente a tal argumento desta vasta crença foi coletado por Stephani *der ausr. Her.* p. 15 ss.

<sup>95</sup> Touca feminina típica da Etrúria em formato cônico (N.T)

esquerda tem a bem conhecida coroa perfumada, a qual os antigos costumavam usar nos banquetes<sup>96</sup>. A direita de quem observa se vê um jovem servo em pé segurando na mão esquerda um *colum* e com duas *simpulas* (conchas) na mão direita. Sendo todos estes utensílios pintados de amarelo, parece que o artista os tinha imaginado de bronze dourado. À esquerda do leito, sentada sobre uma cadeira coberta por uma pele de leopardo ou de lince uma jovem, que não parece totalmente adulta, no seu colo um menino nu, salvo pelos sapatos vermelhos que calça nos pés. A jovem está distintamente vestida com uma túnica branca, um *tutulus* vermelho, assim como os sapatos e tem na mão direita uma coroa. O menino a observa, enquanto envolve o braço direito nas costas dela; sobre sua mão esquerda repousa um pássaro, um cisne ou ganso. Emana de todo o grupo, malgrado o estilo arcaico o qual é representado, muito sentimento e uma espécie de ingenuidade pura que faz supor que sejam representados irmã e irmão, vale dizer os filhos do casal deitados sobre o leito. Quanto ao pássaro na mão esquerda do garoto basta recordar os escritos, assim como as imagens, para aprender que pássaros das mais diversas espécies eram o entretenimento favorito das crianças de famílias abastadas<sup>97</sup>. E como era costume de levar para o sepulcro tudo o que era estimado pelo defunto na vida terrena, supondo-se que o defunto usufrui-se deste mesmo no Além, desta forma nos admira ver ainda nas pinturas o menino tendo na mão seu pássaro favorito<sup>98</sup>. Os poetas quando descrevem a existência da alma dos defuntos, oferecem dois conceitos análogos. Públio Papiníó Estácio<sup>99</sup> versa a respeito dos espectros de Bleso e Gláucia.

*Ipsa manu gaudens vehit, et, quae munera mollis*

*Elysii, steriles ramos, mutasque volucres*

*Porxit et obtuso pallentes germine flores*

<sup>96</sup> . Cf. Stephani I. s. p. 35 p. 111 ss.

<sup>97</sup> . V. Plaut. Capt. V 1002

Nam ubi illo adveni, quasi patriciis pueris aut monculac Aut anates aut coturnices darntur quicum lusitent:

Itidem mi advenienti haec upupa qui me delectem datast.

<sup>98</sup> . V. Plin. Epist. IV 2: Habebat puer mannulos multos, et vinctos et solulos; habebat canes maiores minoresque; habebat lusciniás, psittacos, merulas; omnes Regulus circa rogum trucidavit.

<sup>99</sup> . Silv. II 1, 203. Os pássaros sobre as árvores na tumba Do Triclínio (Ver nota 122) naturalmente tem outro significado. Estes asserenam com seu canto a existência dos defuntos, de maneira que as pinturas da acima citada tumba podem ilustrar mediante os versos com os quais Tibúlo descreve os Campos Elísios:

*hic choreae cantusque vigent, passimque vagantes dulce sonant tenui gutture carmen aves etc.*

Cf. Também Stat. Thèb. VIII 194.

Deitado sob o leito, um fiel cão, animal favorito dos patrões enquanto vivos<sup>100</sup>. Pendurados ao fundo, coroas, colares e uma *cista*<sup>101</sup> oval. Em resumo, o defunto também no outro mundo se encontra cercado das pessoas e dos objetos que lhe eram estimados em vida. Uma árvore de murta circunda a cena de banquete, enquanto árvores da mesma espécie estão dispostas entre as figuras dançantes pintadas sobre as outras paredes. O conceito qual, sem dúvida, é também devido à ideia de que os antigos decoravam o espaço dos bem-aventurados. Como Píndaro<sup>102</sup> canta os prados cobertos de rosas, das árvores de incenso e dos frutos dourados, enquanto Aristófanes<sup>103</sup> recorda expressamente os bosques de murta, onde na sua sombra moram os animais dos iniciados nos mistérios. E sendo como tais árvores na nossa tumba comum as cenas de banquete como nas cenas de dança, parece provável que também nesta última, reunida ademais estritamente com a cena de banquete, devemos interpretar da mesma forma. Desta maneira, também a dança vem recordar os prazeres os quais desfrutaram os bem-aventurados no outro mundo<sup>104</sup>. Basta citar Aristófanes<sup>105</sup>, no qual Héracles faz a descrição a Dionísio da existência dos iniciados no Inferno, dizendo:

εντευθεν αυλων τις σε περιεισιν πνοη  
οψει τε φως χαλλιστον, ωσπεφ ενζαδε  
χαι μυρρινωας χαι ζιασους ευζαιμονας  
ανζρων γυναιχων, χαι χροτον χειρων πολυν

As danças tem lugar ao som das duplas túbias (flautas duplas), das castanholas e de um instrumento similar a uma guitarra. Sobre a parede direita se encontra antes aos dançarinos

---

<sup>100</sup> . Em tumba descoberta próximo à Sovana pelo Sr. Francesco Marcelliani se encontrou, como me foi comunicado por este benemérito sócio, ao lado do esqueleto de um homem, o esqueleto de um cão; a lamina do cutelo, com a qual o animal foi sacrificado, se encontrava ainda enfiada atrás da clavícula. Igualmente, nas proximidades de Anagni, como relatado pelo Sr. Ambrosi, descobriu-se o esqueleto de um cão depositado em uma grosseira ânfora de terracota, tendo na terra a sua volta, sangue coagulado, como apontou o Sr. Ponzi. Cf. a passagem de Plínio ep. IV 2 ( ver nota 12).

<sup>101</sup> Antigo vaso coberto para guardar itens de toalete (N.T).

<sup>102</sup> . Thren. Fragmento 106 ed. Bergk. Cf. Olymp II 61 ss.

<sup>103</sup> . Aristófanes, As rãs. 156.

<sup>104</sup> . Cf. o diálogo de Axiocho p. 371 C. Tibull. I 3, 59.

<sup>105</sup> . As rãs. 154.

uma prateleira <sup>106</sup> onde estão dispostos três vasos, enquanto duas taças se encontram embaixo. A cratera colocada no centro da prateleira está pintada de cor ligeiramente amarelada e deve ser imaginada provavelmente de bronze ou de bronze dourado. As duas ânforas em volta e as duas taças sob a prateleira são cerâmicas com figuras negras em fundo vermelho. Na ânfora podemos ver a cena conhecida ainda que dos vasos conservados, uma que é uma dança de sátiros, como por exemplo, o vaso publicado por Gerhard *Auserl. Vasenb.* IV 317.318, e o outro um jovem entre dois cavalos, tema muito comum nos vasos de figura negra e talvez por isso, ao meu saber, nunca publicado.

Sobrepuxa muito os limites estabelecidos na nossa ilustração de querer exaurir todas as particularidades das figuras e ornamentos visíveis nestas pinturas. Os ornamentos se esclarecem reciprocamente com exemplares encontrados no sepulcro. Os grandes brincos com formato de disco os quais ornamentam as figuras femininas na cena de banquete, geralmente correspondem com aqueles encontrados na Criméia na tuba da sacerdotisa de Ceres<sup>107</sup>. Os colares com bolas separadas são conhecidos em muitos exemplares<sup>108</sup>. O círculo unido na parte inferior do colar pintado no fundo, de fato, até agora permanece sem analogia entre artigos remanescentes. Mas, para compreender o penteado de tal ornamento pode confrontar o círculo com um grafite redondo no meio, publicado por Micalli (*Storia* 46,14), o qual, sem dúvida, faz parte de um colar e este era fechado por um fixador na parte superior. A *cista*<sup>109</sup> oval fixada no fundo corresponde com objetos desta espécie encontrados nas escavações de Vulci e Palestrina<sup>110</sup>.

Finalmente, não posso deixar de revelar uma característica particular do desenvolvimento sucessivo dos costumes na Etrúria e importante para esta questão do ponto de vista cronológico. No entanto, falta nesta tumba absolutamente, o uso das coroas de flores e de folhas, enquanto todas as cabeças são ornadas com faixas ou bordadas ou desiguais com pedaços de panos escuros sobrepostos. Mesmo sendo o uso das coroas, assim entre os gregos,

<sup>106</sup> . Tais prateleiras encontram-se pintadas na tumba Querciola (v. nota 123), em uma tumba de Paesto (*Annali* 1865), em uma de Caeres (Canina Etrúria marittima I, 63. *Boll. Dell'Inst.* 1847, p. 62), uma de Chiusi (*Annali*, V. 17), uma de Orvieto (Conestabile *pitt. Etr. Scoperte presso Orvieto*, prancha XI). Pelo nosso conhecimento que tais utensílios domésticos em geral se limitam aos encontrados em cidades da Câmpania destruídas pelo Vesúvio, desta forma, por conhecer o estilo usado em épocas anteriores, as acima citadas reproduções em pintura são muito importantes.

<sup>107</sup> . Resenha da com. Imp. 1865, prancha II 1. 2.

<sup>108</sup> . Museu Gregoriano I, 78. 81. *Mon. dell'Inst.* VI, 46. Cf. Micalli mon. in, prancha 26,3. Inghirami Museu Chiusini I, 14, 26. Gerhard *etr. Sp.* 74-83. 84. 111. 178.

<sup>109</sup> . Cista: recipiente cilíndrico de bronze para guardar objetos de usos cotidiano ou objetos de toalete feminina. (N.T.).

<sup>110</sup> . Cf. Schöne *Annali* 1866 p. 199. Cista semelhante das pinturas aparece no espelho Tyskiewicz, *Bulletino*, 1869, p. 69.

muito recente e parece provável que os etruscos também guardavam este costume tendo seguido os gregos. Isto posto, se em uma tumba etrusca não existe traço do uso de tal coroa, parece provável que esta tumba pertence a uma época na qual os usos não haviam sido introduzidos, que esta é mais antiga das quais onde se encontram esta espécie de ornamento. A conclusão deve ser tomada com grande precaução, porque pode acontecer que um costume se conservasse concomitante com o recente, ou que a escolha artística buscasse representar o antigo costume mantendo a representação nas figurações, enquanto que na realidade o costume já tinha mudado.

## II

### **Tumba dita “do Velho” (p. 14)**

**(Mon. dell’Inst. Vol. VIII prancha XIV n. 1)**

Nesta tumba foi conservada somente a pintura na parede em frente à entrada, enquanto nas outras paredes a argamassa caiu. Representa uma cena de banquete, vale dizer, um velho, que tem na mão esquerda uma taça, reclinado sobre um leito junto a uma jovem que com sua mão direita elevada lhe oferece uma *πορφυρίς* (coroa perfumada). À esquerda está um servo, o qual a figura está muito danificada, mas mediante muitas analogias, bem reconhecível. Os utensílios que segura com a mão direita estão fragmentados, seriam um *colum* e um *simpulus*.

Notamos que se trata de um artista muito inferior em relação com ao artista da tumba dos Vasos Pintados, seja na concepção seja na execução. Enquanto o pintor da mencionada tumba se distingue mediante um bem desenvolvido sentimento pelo belo e a tendência a enobrecer os objetos figurados, as pinturas da Tumba do Velho revelam uma tendência inteiramente material. Seja talvez que a compleição dada à cena em parte foi solicitado pelo próprio comitente, em todo caso, o artista não estudou nada para mitigar tais características, assim o representou asperamente e talvez até o tenha exagerado. A figura do velho, juntado como se encontra à bela jovem, exprime uma satisfação desenfreada que, quase direi, dá uma impressão cômica. A jovem não exprime o mesmo recato elegante tal qual a mulher da Tumba dos Vasos, mostra-se contorcida pela alegria. Ao desenho falta sentimento, os essenciais contornos do corpo são feitos de maneira seca, sem exprimir as combinações, especialmente as extremidades são mal acabadas e revelam grande incerteza da mão do

pintor. Em suma, enquanto que na Tumba dos Vasos reconhecemos a mão de um verdadeiro pintor, aquele que pintou a Tumba do Velho parece mais um artesão. Por outro lado, se não considerarmos os defeitos, não se pode negar que o pintor possui uma suficiente vivacidade como característica, como se vê especialmente na representação do velho, a qual este parece um tipo de velho tarquinese devasso e que merece um interesse particular.

As particularidades da representação não oferece dificuldade de explicação. Como na Tumba dos Vasos falta de fato o uso da coroa de ervas. A cabeça do velho está adornada com uma faixa, enquanto o *tutulus* da jovem vem adornado com duas faixas que se entrelaçam. A cora que a moça oferece ao companheiro é feita de tiras de pano azul, branco e vermelho. Na parede atrás estão penduradas coroas de tecido e um *bulle*<sup>111</sup> pendurado num colar. Não arrisco dizer, se o círculo com ornamentos, visível sob o *tutulus* da jovem, seja uma roseta presa ao boné ou um brinco pintado por um erro do artista um pouco alto, se bem que, segundo todas as respectivas analogias, esta última suposição me parece a mais provável. Segundo ainda a bem conhecida predileção dos etruscos por animais domésticos vemos sob o leito dois pássaros que parecem galinhas d'Angola.

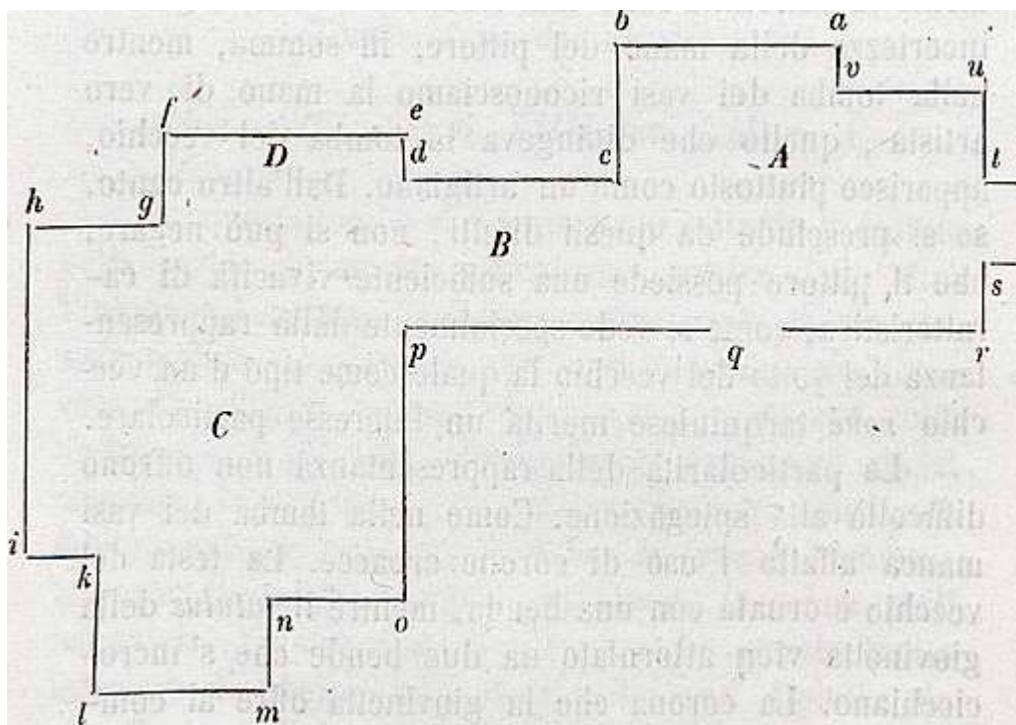
---

<sup>111</sup> Espécie de amuleto, originário na Etrúria, feito de couro ou metal de formato circular, a ser pendurado no pescoço, atribuído inicialmente ao rei ou lucumone, mas que posteriormente teve o uso difundido entre os jovens abastados romanos. (N.T).

## III

## Tumba do Inferno

(Mon. dell'Inst. Vol. VIII, prancha XIV n. 2-5, XV, XV a – XV c)



A planta da Tumba do Inferno, que proponho com alguma reserva exposta acima\*, mostra uma disposição muito irregular dos compartimentos separados. Esta irregularidade se estende também até o tratamento do teto. De fato, na primeira câmara a rocha no teto é cortada para imitar uma trave formando a cobertura, da mesma maneira como, por exemplo, na tumba de Chiusi descoberta no terreno do Conde da Ciaja (*Monumenti dell'Istituto* vol. V, prancha XXXII, n. 4) e em uma tumba de Ceri<sup>112</sup> (*Visconti monumenti di Ceri* prancha VI, 1). No corredor B que segue, o teto permite ver dois caixões entalhados na rocha. Ao passo que tal decoração chega até a linha que junta os pontos d e p da nossa planta. Em todo o resto do sepulcro, nos compartimentos C e D, a rocha do teto é deixado rústico e sem decoração. Na câmara A e no corredor B é possível observar traços de alguns pedaços de ferro fixados no teto, que provavelmente eram destinados para pendurar lâmpadas e foram roubados, quando a tumba veio a ser saqueada.

<sup>112</sup> . Pequena cidade etrusca fortificada nas proximidades de Caeres (Cerveteri)(20 km). (N. T).

Reconhece-se à primeira vista que as pinturas das três câmaras foram executadas por diversos artistas. Aquele que pintou a primeira câmara tinha a mão mais adestrada de todos e executou todas as partes dos afrescos, por quanto nós podemos ajuizar daquilo que nos é conservado, com igual cuidado e exatidão. As pinturas da segunda câmara de imediato nos faz ver certa desigualdade de tratamento a qual está em estreita relação com o lugar que convém a esta pintura no desenvolvimento artístico geral, e desta forma, será melhor ilustrada no segundo capítulo da nosso relatório.

Começamos com o exame das pinturas da câmara que está na entrada do sepulcro (parede *q*). Vemos mais ou menos conservadas somente as pinturas das paredes setentrional e oriental. A parede setentrional não tem um só plano, mas é uma parte afundada e em uma parte, avança, formando uma espécie de relevo. Sobre a parte afundada estão representadas as figuras reclinadas com grandes inscrições etruscas pintadas acima (prancha do Mon., XIV n. 2)<sup>113</sup>, sobre a parede mais estreita<sup>114</sup> do relevo, uma árvore (prancha XIV, 3) sobre a parede mais longa do relevo, um *Charun*<sup>115</sup> (XIV,4)<sup>116</sup>. As outras figuras se encontram sobre a parede contígua oriental<sup>117</sup>. De todas as outras paredes o reboco foi destruído.

Nas pinturas da parte aprofundada, ainda que muito fragmentada, facilmente reconhecemos a usual cena de banquete, mas em comparação com outras representações deste mesmo gênero enriquecida de mais conceitos. Afrente do homem que tem a mão direita levantada e que conversa com a mulher deitada, está apoiado um escudo sobre o qual é pintada uma inscrição etrusca<sup>118</sup>. Infelizmente, todo o pedaço de reboco que continha o escudo caiu e fragmentou-se poucas horas antes que comecei a revisão dos desenhos. Desta forma não posso garantir com exatidão a cópia das inscrições pintadas sobre o escudo; toda a responsabilidade recai sobre o desenhista. O que rapidamente chama atenção de qualquer um que olhe esta pintura é a maneira estranha com a qual são circunscritas os contornos da representação. Uma orla pintada de azul escuro circunda todas as partes, mas não é nada regular, algumas vezes sendo muito estreita, outras muito largas, isto oferece formas particularmente ondejantes que a nada podem melhor comparar-se que a nuvens. Semelhante orla cinza escuro se encontra também numa pintura de uma tumba de Orvieto<sup>119</sup>. Mas não

<sup>113</sup> . No desenho da tumba o segmento *a-b*.

<sup>114</sup> . Idem – segmento *a-v*.

<sup>115</sup> . Charun: o Caronte etrusco. (N.T).

<sup>116</sup> . No desenho da tumba o segmento *u-v*.

<sup>117</sup> . Idem – segmento *u-t*.

<sup>118</sup> . Um escudo com inscrição etrusca encontra-se sobre um espelho em: Gerhard, *etr. Sp.* I 112.

<sup>119</sup> . Conestabile. *Pitt. Etrusche* descoberta próxima a Orvieto, prancha VIII ss.



contorna toda a representação, principalmente isto é usado somente onde o tema das figuras é pintado com a cor branca do estuque. Apontando este último ponto de vista o ch. (?) Conestabile<sup>120</sup> reconhece um modo puramente artístico e pensa que a orla tinha servido para impedir que o conteúdo branco da representação se confunda com a cor correspondente do fundo. Não quero negar que o pintor na tumba de Orvieto tenha se servido deste procedimento também com o objetivo artístico como meu ilustre amigo havia proposto, mas tenho dúvidas que este ponto de vista baste para explicar o fenômeno apresentado. Enquanto que na tumba de Orvieto este recurso se limita somente as pinturas que se encontram na parte direita do sepulcro e que representa o defunto na biga, Plutão, Proserpina<sup>121</sup> e o banquete dos bem-aventurados. Enquanto na pintura esquerda não é usado o recurso e se vê os preparativos para as oferendas fúnebres. Seja ainda que as pinturas das diversas partes do sepulcro foram executadas por mãos diversas, nos parece muito estranho que um recurso artístico empregado numa metade da tumba, conseqüentemente falte na outra metade. Tal reflexão me faz considerar que a orla, provavelmente, tenha outra importância que aquela somente artística. E examinando as nossas pinturas de Corneto tenho confirmado esta opinião. Porquanto sobre estas pinturas não são contornados somente os objetos pintados da mesma cor branca ao fundo, antes circunda quase toda a representação, de qualquer cor que tenha a caracterização. Além do mais, entre as pinturas de Orvieto a orla é relativamente estreita e tratada com certa reserva para não tirar muito a atenção de observador. Nas pinturas de Corneto isto (a orla) se apresenta maior e oferece tantas modulações na forma, que um observador imparcial certamente reconhecerá uma característica de um significado bem distinto. E como à primeira impressão a nuvem se refere a uma característica no discurso, assim, creio que fossem apenas nuvens que o pintor desejava exprimir. Se, qualquer um que queira duvidar ainda das pinturas da primeira câmara do sepulcro da qual agora nos ocupamos, certamente abandonará tal dúvida depois de ter examinado as pinturas da segunda câmara (Mon. VIII, prancha XV, n. 1). Na parede onde estão representados Plutão e Proserpina, o fundo é coberto por uma nuvem tão bem caracterizada que deve esvanecer qualquer dúvida. Pertencendo as pinturas da segunda câmara a um desenvolvimento de arte mais avançado que da primeira câmara, estes permitem a conclusão através do significado dos conceitos que na primeira são representados de maneira menos perfeita e menos correspondente a natureza. E interpretar-se por nuvem esses conceitos convém muito bem às cenas representadas. Estas acenam ao Inferno tenebroso

<sup>120</sup> . Conestabile I, s. p. 110. Brunn nos Annali, 1866 p. 183 adotou a mesma opinião.

<sup>121</sup> . O autor preferiu usar a versão latina dos nomes, ao invés de Hades e Perséfone, a versão grega. (N.T).

- o ζοφον ηεροεντα<sup>122</sup> - onde acontece a cena. Aceita esta interpretação, explica-se muito bem o fato que na tumba de Orvieto a orla se limita a representação pintada na direita da tumba. São todas as cenas que tem lugar no Inferno: o banquete dos bem-aventurados afrente do trono de Plutão e Perséfone, a chegada da alma de um defunto ao Inferno, como justamente Conestabile<sup>123</sup> explicou a biga com o jovem. A cena pintada à direita do encontro, representando preparativos do sacrifício fúnebre, sugere as honras ofertadas aos defuntos neste mundo de superstição e, tratando-se de cenas que passam sobre esta terra, a característica tenebrosa do Inferno é deixada de lado. Desta forma, a interpretação do conceito em discurso corresponde com a explicação proposta por ( ch?) Conestabile sobre o significado da composição pintada na tumba de Orvieto, a qual, considerando ainda toda a probabilidade intrínseca, por ora, podemos tomá-la como segura. Nem mesmo há a necessidade de acrescentar quão importante para a explicação das pinturas etruscas em geral seja a confirmação do resultado, que é aquela cena de banquete se refere à existência de bem-aventurados no outro mundo. Se, portanto, deste ponto de vista resta qualquer dúvida, isto por agora deve esvanecer antes os fatos que se revelam nas pinturas da nossa tumba.

Acima da cena de banquete estão pintadas duas inscrições reproduzidas cuidadosamente sobre nossa prancha XIV, n. 2 e 3. Uma com letras muito pequenas começa sobre o relevo da parede e, faltando o final da inscrição, esta se projeta sobre as figuras deitadas no divã. A outra de letras maiores foi pintada do lado esquerdo sobre estas mesmas figuras.

Sobre o relevo da parede setentrional vemos um dos demônios infernais que com tanta predileção são representados na arte etrusca. De feição horrível, a boca aberta serrando os dentes, munido de grande força, avança a passos velozes tendo em ambas as mãos o cabo da ferramenta que não será outra que seu martelo; provavelmente a ponta visível abaixo da rotura do reboco estava a parte de ferro do instrumento. Da inscrição próxima a tal pintura está conservada só a primeira letra. Ainda que no estado precário da letra possa se duvidar se esta seja um “v” ou um “y”, não obstante creio justo o último exemplo, a figura parecida aos tipos bem conhecidos de *Charun*. A pele do demônio é verde clara, o nariz adunco como um bico de águia; uma grande serpente se eleva no seu ombro direito, enquanto outra está enrolada entorno à bota esquerda ainda conservada. O nosso conhecimento de tais diletas figuras da

<sup>122</sup> . ζοφον ηεροεντα- o “lugar nenhum”. (N.T).

<sup>123</sup> . Gian Carlo Conestabile della Staffa (1824-1877). Etruscólogo. Professor da disciplina na Universidade de Perugia. (N.T).

arte etrusca será aumentado especialmente com as pinturas da segunda câmara. Sem entrar num estudo especial sobre o tema, observo somente como a arte etrusca nem mesmo na composição destas figuras se mostrava independente, mas seguia ainda aqui os traços da arte grega, especialmente a arcaica. Na descrição do escudo de Hércules<sup>124</sup>, o *Κηρες*<sup>125</sup> se apresenta com pele azulada, rangendo os dentes brancos e com as unhas longas, conceitos os quais encontram-se nas respectivas figuras etruscas. Igualmente sobre a arca de Cipselo<sup>126</sup> uma *Κηρ* assiste o duelo de Etéocles e Polinice... “*οδοντας τε εχονα ονδεν ηνερωτερονς φηριον, και οι και των χειρων εισιν επιχαμεις οι ονυχες*”, como escreve Pausânias. Os dentes rangendo são recorrentes nos antigos exemplos da Górgona, nos dragões no meio do escudo de Hércules e nas serpentes sobre este mesmo escudo. Outros conceitos visíveis nos quais demônios infernais etruscos nos são comuns com representações gregas das Erínias, as quais sempre vêm imaginadas com estreita relação com o Inferno. E já que a imaginação dos gregos tinha povoado o Inferno assim de demônios, a qual representação aos etruscos podia servir de modelo, o que prova *Eurynomos*<sup>127</sup>, demônio da putrefação existente na *nekyia*<sup>128</sup> de Polignoto<sup>129</sup>. A pele deste (*Eurynomos*) era entre o azulado e o negro, a boca aberta fazia ver os dentes. Semelhante era a característica dos demônios de Temesa<sup>130</sup> os quais estão presentes numa cópia de uma antiga pintura vista por Pausânias<sup>131</sup>, negro, de feição terrível, vestido de uma pele de lobo. Enquanto os pintores gregos, no desenvolvimento posterior da arte, povoavam o Inferno não tanto de demônios que permaneciam na crença popular, quanto de figuras alegóricas e personificações<sup>132</sup>, ainda que estas últimas figuras pudessem influir sobre as representações etruscas em discurso. Se Plutarco<sup>133</sup> especialmente fala de monstros em forma de ferreiros que atormentavam a alma dos avaros, de tal ou semelhante figura provavelmente deriva o martelo do *Charun* etrusco. Seja, portanto, que a imaginação dos

<sup>124</sup> . V. 249 ss.

<sup>125</sup> *Κηρες* (Keres) (em italiano: Chere): espíritos femininos da morte. Segundo Grimal, são representadas aladas, negras, com grandes dentes brancos, horríveis, com grandes unhas azuis. Na *Ilíada* aparecem nas cenas de batalha e violência. Laceram os cadáveres e bebem seu sangue. Personificam ainda o Destino dos humanos, de acordo com suas escolhas. Como inúmeros mitos, há diversas versões, de acordo com o tempo, localidade e/ou autor. (N.T).

<sup>126</sup> . Tirano de Corinto, estimado pelo povo. Conhecido pela lenda da arca, onde sua mãe o teria escondido quando bebê, para fugir de um ataque mortal de seus parentes, que não o queriam como monarca. Esta arca é conhecida pela descrição feita por Pausânias na sua obra *Descrição da Grécia* (N.T).

<sup>127</sup> . Eurinomo: Só Pausânias descreve este demônio que devora a carne dos cadáveres sepultados, deixando apenas os ossos. (N.T)

<sup>128</sup> *Nekya*: Termo que se refere ao rito pelo qual os fantasmas são chamados e questionados sobre o futuro. (N.T).

<sup>129</sup> Polignoto: pintor grego do séc. V a. C. Pausânias descreve uma de suas pinturas em “*Descrição da Grécia*”. (N.T).

<sup>130</sup> . Temesa: Antiga cidade grega na magna Grécia. (N. T).

<sup>131</sup> . Pausânias, VI, 6, 11.

<sup>132</sup> . Demostenes contra Aristogit, I 52. Virgílio, *Aen.* VI 273.

<sup>133</sup> . De sera num. vindict. cap. 22 (Dübner I p. 685, 686). Cf. Ambrosch, Caronte etrusco p. 55.

etruscos na composição das figuras em discurso tenha exagerado e tomado conceitos correspondentes da arte grega, esta última, de todo caso, os servia de base.

Os etruscos tinham consciência da impressão que tais figuras despertavam sobre o animo dos homens e acontecia também nas batalhas que seus sacerdotes mascarados em tal feição, lançavam-se a frente dos inimigos para assustá-los<sup>134</sup>.

Duas figuras, jovens, um moço e uma moça, deitados sobre um leito são representados também sobre a parede oriental, enquanto a inscrição pintada próximo declara pertencerem ambos os personagens a família dos *Velchas*. O jovem levanta com a mão direita um pequeno ramo, o qual as folhas parecem louro, a qual ação nos recorda o acima citado passagem de Estácio<sup>135</sup> referente aos vultos de Bleso e Gláucia<sup>136\*</sup>.

Enquanto as figuras participantes na cena análoga pintada sobre a parede setentrional, em quanto resta conservada, são individualizadas de maneira que podemos determinar claramente por retratos, aquela da parede oriental mesmo ainda que, como resulta das inscrições ao lado, referem-se a personagens em distintos, revelando uma beleza ideal. Tal diversidade de representação provavelmente tem explicação nas diversas relações nas quais os personagens figurados se encontram antes nos remanescentes que adornavam o sepulcro. Não há dúvida que a cena de banquete pintada na parede setentrional se refere a mesma pessoa, qual corpo estava deposto na câmara sepulcral. E sendo sua individualidade bem conhecida aos sobreviventes, era muito natural que o falecido fosse representado com o semblante que era seu próprio em vida. Se, por outro lado, os *Velchas* não se apresentavam como parecessem seus retratos, mas como um tipo ideal (idealizado). De fato podemos supor que a sua memória estivesse menos fresca entre os descendentes, supondo estes (os retratados nas paredes) serem dos antepassados com os quais o falecido se encontrará reunido no Além e gozará dos prazeres da vida eterna. Para a execução das pinturas de tais personagens perpassou um longo tempo, cujas feições não estavam mais vivas na memória dos descendentes, e certamente poderiam fazer uso de um tipo ideal.

A representação da segunda câmara pelos temas figurados, sem dúvida, é a mais interessante. Vemos as divindades infernais e o espectro de alguns heróis que também na

<sup>134</sup> . Lívio VII, 17; sacerdotes eorum facibus ardentibus anguibusque praelatis incessu furiali militem Romanun insueta turbaverunt specie. Cf. Flor. I, 12. Frontin. strat. II, 4,18.

<sup>135</sup> . Públio Papínio Estácio. Poeta nascido em Nápoles no século I.

<sup>136</sup> Ver nota 12 acima.

\*. Não encontramos referência em relação a estes personagens. Acreditamos que se encontrem no poema *Siluae* (*Os Bosques*) do referido autor (N.T).

poesia antiga referente ao Inferno ocupavam um lugar considerável. Infelizmente, de tais interessantes composições não são conservadas nem uma terça parte, em todas as paredes estão perdidas muitas figuras e das pinturas da parede oriental a que parece nada mais resta<sup>137</sup>. Desta maneira, o conteúdo original da composição poderá ser reconstituído somente mediante confronto. Diferindo deste último estudo até o fim do capítulo, examinarei primeiro as figuras em particular e suas correspondentes relações.

Na parte setentrional<sup>138</sup>, vemos Plutão (Aita) sentado sobre o trono próximo de sua Proserpina (Phersepnei) em pé. O rei dos Infernos estende a mão direita, quase para dar uma ordem a um hoplita tricéfalo que está em frente. Embora, a inscrição próxima a esta última figura deixa dúvida se poderia ler-se Gelun ou Gerun, não obstante o hoplita como se revela por sua representação não pode ser outro que Gerião<sup>139</sup>, o qual para os etruscos será chamado Gerun. A presença deste gigante no Inferno não deve causar assombro. A ideia mitológica de Gerião geralmente oferece múltiplos pontos de contato com a de Plutão, justamente já revelada por Schomann<sup>140</sup>. Como moradia de Gerião geralmente se pupunha no Extremo Ocidente<sup>141</sup>, onde o sol se põe e onde existe a Porta da Noite, assim, precisamente, daquela região na qual os antigos costumavam imaginar o Inferno. Além disso, como a imaginação dos poetas e dos artistas amava acrescentar o terror ao Inferno, introduzindo os seres formidáveis da mitologia, deste modo nada era mais fácil que juntar também Gerião aos tantos monstros com o qual pouco a pouco se era povoado o reino infernal<sup>142</sup>. Como os pintores tarquineses, também Horácio e Virgílio supunham Gerião no Inferno. De fato, Horácio<sup>143</sup> o trata como uma das figuras características do Inferno, dizendo Plutão:

*qui ter amplum Gerynen Tityonque triste Conpescit unda,*

<sup>137</sup> É verdade que parte da muralha estava encoberta de terra e de calcário quebrado do teto. Mas a grande parte da parede está descoberta e vemos o reboco ou caído ou com infiltração de salitre, de maneira que nada se reconhece da representação ali pintada.

<sup>138</sup> No desenho da tumba o segmento *h-g*.

<sup>139</sup> Gerião tem seu mito ligado ao de Héracles, pois cabia a este último trazer os bois do monstro como oferenda a Euristeu, sendo um dos trabalhos incumbidos ao herói (N.T).

<sup>140</sup> Op. II p. 199. Cf. Jacobs verm. Schr. VI p. 145 ss.

<sup>141</sup> Hesíodo, Teogonia, 294.

<sup>142</sup> Ambrosch, *Charonte etrusco* p. 15 elenca os seres, porém é necessário um suplemento. Cf. Cic. Tusc. I 6.

<sup>143</sup> *Carminum* II, 14,8.

enquanto em Virgílio<sup>144</sup> o gigante tricéfalo junto com Briareo<sup>145</sup>, com Górgonas, Harpias e com outros monstros se encontram na antecâmara do Inferno:

*Gogones Harpyiaequae et forma tricornis umbrae*

Nas nossas pinturas Gerião é colocado em relação mais estreita com o próprio rei do Inferno, apresentando-se como ministro que recebe ordens de Plutão e cumpre as funções geralmente atribuídas a Hermes<sup>146</sup>.

A figura de Plutão corresponde em geral aquela do mesmo deus visível numa tumba em Orvieto<sup>147</sup>, de modo que não se pode duvidar que remontem ambas ao mesmo original. Sua cabeça é coberta pelos espólios de um animal de raça canina, seja próprio um cão ou um lobo, não podendo concordar com meu ilustre amigo Conestabile<sup>148</sup> que a figura correspondente da tumba de Orvieto supõe-se uma pele de leão. Já que nenhum pode convencer-se do verdadeiro aspecto deste atributo através do fac-símile pulicado na nossa prancha XV, de fato me abstenho de assumir as dificuldades de dispor a suposta carcaça de leão sobre a cabeça de Plutão e proponho, sem equívoco, a minha opinião a respeito do conceito discutido. Creio que o artista não queria exprimir outra coisa que “Αἶδος χυνη”, vale dizer o emblema das trevas circundando o rei do Inferno:

Αἶδος χυνη νυχτος ζοφον αινον εχονσα<sup>149</sup>

O qual era um dos atributos mais característicos de Plutão. Enquanto os Ciclopes antes do início da Titanomaquia dão a Júpiter o raio e o trovão e o tridente a Netuno, Plutão recebe das mesmas mãos o manto que espalha a escuridão ao entorno<sup>150</sup>. Se o efeito próprio deste atributo podia exprimir-se na arte só com grande dificuldade, desta forma os pintores se serviram de uma expressão fundada sobre a etimologia da palavra, enquanto χυνη originalmente significa pele de cão. Estando a origem da palavra clara para qualquer um que entendesse grego, os pintores adornavam o manto do Plutão com a carcaça de cão, afim que o

<sup>144</sup> . Eneida VI 289.

<sup>145</sup> Briareo: gigante também conhecido como Egeone, filho de Urano e de Gea. Possuía cinquenta cabeças e cem mãos (N.T).

<sup>146</sup> . Cf. Claudian, de rapt. Proserpina I 76 ff.

<sup>147</sup> . Publicação de Gian Carlo Conestabile della Staffa sobre a escavação da tumba Golini, em Orvieto “Pitture murali a fresco e suppellettili etrusche in bronzo e in terracota scoperte in una necrópole presso a Orvieto nel 1865 da Domenico Golini”.

<sup>148</sup> . Conestabile I. s. p. 98.

<sup>149</sup> . Hesíodo, sc. Her. 227.

<sup>150</sup> Apolodoro I 2,1.

espectador olhando este adorno se recordavam do Αἰδώς χυνή e o interpretavam neste sentido. Entende-se que este conceito fundado sobre o conhecimento da língua grega não foi inventado pelos etruscos, mas aprendido da arte grega a qual com tais expressões etimológicas não é por nada estranha. Basta recordar o conhecido tipo de *Nemesis*<sup>151</sup> o qual representa a deusa com a parte inferior do braço para o alto, enquanto a mão segura a barra do epiblema<sup>152</sup>. Desde que a atenção de alguém olhar as réplicas deste tipo, imediatamente vem direto sobre o braço levantado, desta maneira aparece muito bem fundamentada a opinião de qualquer um que explique este conceito etimologicamente. Enquanto πήχυς (antebraço) é a parte do braço que se estende do cotovelo até o pulso, mas ao mesmo tempo πήχυς significa a medida grega a qual da origem se era regulada, segundo o tamanho, aquela parte do corpo. Sendo também *Nemesis* a deusa que supervisiona, porque nada supera a medida μηδεν υπερ το μέτρον, parece de fato que o artista inventor deste tipo, representando o assim dito conceito de maneira que imediatamente faça sentido aos olhos, queria fazer recordar o duplo sentido de πήχυς e demonstrar desta forma a função essencial da deusa. Os autores do catálogo do Museu de Laterano sustentam com razão este tipo seja inventado na melhor época da arte grega. Na medida enquanto o tipo grandioso e austero da face, o severo tratamento das dobras revela as marcas da arte dos últimos decênios do quinto século, digna de louvor se é a maneira com a qual o artista tinha sabido adaptar o simbolismo à ideia intrínseca de *Nêmesis* colocando na sua mão a faixa do epiblema<sup>153</sup>, qual o gesto exprime muito bem a postura-αἰδώς- própria da deusa.

Creio, por outro lado, que esta expressão do αἰδώς χυνή fosse própria a um período relativamente antigo da arte grega e, como tantos conceitos arcaicos abandonados no desenvolvimento posterior da arte grega, foi conservado pelos etruscos. Enquanto que a arte grega mais avançada, o tanto que conhecemos dos monumentos, representa Plutão de modo diverso. Geralmente a arte grega atingindo ao livre desenvolvimento tem uma aversão decidida contra os símbolos, abandonando-os inteiramente ou colocando em lugares

<sup>151</sup> Nemesis: Deusa que simboliza a “vingança divina”. Aquela que pune os excessos da humanidade, sejam físicos como morais. “Tende a perturbar a ordem do mundo, a colocar o equilíbrio universal em perigo” (Grimal). (N.T).

<sup>152</sup> .Réplicas deste tipo foram recolhidas por Benndorf e Schöne Bildw. d. lat. Mus. N. 19. É verdade que Friederichs Bausteine p. 392 n. 669 nega a suposição simbólica no gesto do braço esquerdo e só reconhece a expressão αἰδώς- própria da deusa. Mas, este último ponto de vista não exclui o primeiro, antes, a união de ambas corresponde com o desenvolvimento orgânico com o qual a arte grega procura substituir a antiga simbologia mediante conceitos propriamente artísticos.

<sup>153</sup> . Epiblema ou peplo epiblema: antiga vestimenta feminina que era usada sobre uma túnica de lona. O peplo consistia num pedaço de tecido retangular, fixado no corpo por fivelas nos ombros e uma faixa na cintura. Cobria até os tornozelos. Considerado a vestimenta nacional grega até meados do século V a.C. Foi substituído pela túnica jônica e pelo himatio, este usado tanto por homens como mulheres.

secundários, é estudado para exprimir as formas das divindades nas formas bem distintas de seu ideal. Desta maneira, nas estátuas de Plutão a característica tenebrosa do deus se reconhece pela parte superior da cabeça um pouco avançada e coberta de espesso cabelo e da sombria expressão da face. Nas pinturas dos vasos o deus veste geralmente o traje do rei trágico nos quais algumas vezes são introduzidos conceitos orientais que convém bem ao déspota padrão do maior número de súditos do universo. Desta maneira, pode ser que aos antigos às vezes supunham o αἰδώς χυνη na própria tiara o traje, bem que a original característica do símbolo da obscuridade não seja expressa por nada. No entanto, Aquiles Tazio<sup>154\*</sup> explica nesta maneira o gorro de Perseu o qual segundo a tradição era justamente o αἰδώς χυνη. E vemos também que em algumas pinturas de vasos o gorro de Perseu corresponde àquele de outros lugares próprio de Plutão.

Sobre a mão esquerda elevada de Plutão se enrola uma serpente. Supunha-se primeiramente um erro do desenhista imaginando que o deus, como nas pinturas de Orvieto, tinha um cetro, em torno do qual a serpente se enroscava; mas um desenho acurado do original me convence ser o desenho exato em todos os pontos de vista.

Proserpina que perto de esposo se encontra de pé com a face de uma severa beleza e com uma atitude muito digna e lembra o epíteto dito pelo poeta: ἀγανὴ Περσεφονεία.<sup>155</sup> O penteado da cabeça circundado de um diadema de serpente corresponde com uma cabeça fragmentada visível na pintura de Orvieto<sup>156</sup>.

À esquerda atrás de Gerião restam os traços de um demônio alado o qual se reconhece pela carnação branca era de sexo feminino.

Todo o fundo é coberto por densas nuvens para caracterizar a obscuridade do Inferno, onde domina Plutão. Faltando tais características nas outras representações desta câmara, o olho do espectador quase involuntariamente vem direto sobre a cena, a qual participam Plutão e Proserpina, senhores do Inferno.

<sup>154</sup> . Cf. Hermann, *die Hadeskappe* p. 6 ss. A tentativa de Ambrosch, *Charonte etrusco*, p. 12 a demonstrar a existência daquele símbolo sobre alguns sarcófagos etruscos justamente foram rejeitadas pelo mesmo Hermann I s p. 15.

\*. Não conseguimos encontrar referência a este personagem ou a que o autor se refere. Aquiles se trata do óbvio herói homérico e Tázio é considerado o segundo rei de Roma. (N.T).

<sup>155</sup> . ἀγανὴ Περσεφονεία- Sempre Perséfone (N.T)

<sup>156</sup> . Conestabile, *pitt. Etrusche descobertas próximo a Orvieto*, prancha IV, 2.



Desenvolvendo-se na parede ocidental<sup>157</sup> que faz ângulo com a acima descrita, encontramos somente duas figuras bastante bem conservadas, vale dizer Memnone<sup>158</sup> (em etrusco *Memrun*)<sup>159</sup> e o fantasma de Tirésias (em etrusco *hinthial teriasals*)<sup>160</sup>. Atrás desta última figura existem os restos de uma figura viril com uma faixa branca na altura do peito, enquanto o braço direito envolvido por uma clâmide<sup>161</sup> azul, a qual parece, está abaixado, o braço direito está apoiado ou ao menos apertado sob a faixa. Enquanto me parece que na tumba, para retificar o desenho, creio que a epígrafe junto a tal figura podia ler-se *eivas*, a qual, no entanto não está completa, seguido depois do *s* o fragmento de outra letra. Pesquisando o significado desta figura devemos refletir em primeiro lugar se encontra junto aos dois personagens. Memnone e Tirésias que nas antigas *nekyie*<sup>162</sup> ocupavam um posto importante. Desta forma, parece provável que também os personagens em discurso devem buscar este ciclo. E revisando os personagens evidentes na *nekyie* descritos na poesia e representados pela arte, encontro só uma a qual convém a característica da figura de qual procuramos o significado. É Ajax, filho de Télamon introduzido igualmente na *nekyie* da Odisseia, como naquela de Polignoto. Entretanto se contava que Hércules imediatamente depois do nascimento de Ájax vem até Télamon e levou a criança sob o braço envolvido na pele de leão<sup>163</sup>. Desta forma, Ájax, pelo contato da pele, se tornou invulnerável, menos no local embaixo da axila não tocado pela pele. Tal tradição, a qual parece, era evidente também ao pintor da cratera Beugnot a qual Ájax para suicidar-se, punha a espada apontada sob a axila<sup>164</sup>. Sendo assim, podemos aferir que a figura da nossa pintura, a faixa entorno do peito e o gesto com a mão direita indicam a ferida a qual o herói voluntariamente pôs fim a sua vida.

É verdade que a epígrafe, na qual se lê não corresponde com a suposição, ser Ájax a figura em discurso, chamando os monumentos até agora conhecidos o herói constantemente de AIFAS (*Aivas*)<sup>165</sup>. Mas, não quero negar que algumas vezes me leva a suspeitar que ao

<sup>157</sup> Ver desenho da tumba segmento *h-i*.

<sup>158</sup> Memnone: Filho de Eos (Aurora) e Títono, filho de Laomedonte, irmão de Príamo. Lutou na Guerra de Tróia em ajuda ao irmão. (N.T).

<sup>159</sup> . Caracterizado de maneira semelhante e significado com a mesma epígrafe, imagem repetida em um espelho. Gerhard, *etr. Sp.* 290. Fabretti C. I. n. 1513 bis.

<sup>160</sup> . Cf. à epígrafe *hinthial teriasals* sobre o espelho pertencente ao Museu Gregoriano I 33, Gerhard *etr. Sp.* 240. Fabretti, *gloss. Ital.* p. 592. 1784. C, I. n.2144. Uma informação da literatura sobre a palavra *hinthial* vem dada por Noël des Vergers, *L'Etrurie Atlante* p. 21, a qual se junta aquilo que escreve Brunn, nos *Annali* 1859, p. 358 e Gerhard, *etr. Sp.* III 1 p. 204.

<sup>161</sup> . Clâmide: manto curto amarrado no ombro direito (N.T).

<sup>162</sup> Nekyie: rito no qual eram chamados os mortos para predizer o futuro. (N.T).

<sup>163</sup> . Pind. *Isthm.* VI 75. *Schol. Soph.* Aiace 833, *Schol* II. XIV, 404. XXIII 821 Lycophr. 455 ss.

<sup>164</sup> . *Mon. dell'Inst.* II 8. Overbeck *Gal.* Prancha 24 n. 2 p. 568.

<sup>165</sup> . Como o nome de um vaso. Durand (Micali, mon. in. Prancha 38), sobre dois vasos. Peugnot (*Mon dell'Inst.* II 8,9), sobre dois espelhos (Gerhard, *etr. Sp.* 359), duas pinturas de Vulci (*Mon. dell'Inst.* VI, 31,32. Noël des

copiar aquela epígrafe tivesse tomado um A por um E, que é no estado destruído da letra certamente não achamos imperdoável. E agora que desde que a tumba foi recoberta de terra, não é possível retificar a dúvida. Se as combinações que me foram propostas são adequadas, desta forma, a letra fragmentada que segue, seria um “T”, vale dizer a primeira letra do *patronymikon* (patronímico) que determina o herói como filho de Télamon. Outras avaliações são possíveis, em todo caso, a minha explicação encontra o apoio na representação da sombra de Patroclo, como é pintada na tumba de Vulci<sup>166</sup>. Enquanto o herói não é munido de couraça, como supõe Brunn, ao contrário, seu peito é circundado de uma faixa que vem reta das faixas estreitas atadas no ombro, enquanto o corpo sob aquela faixa pintado com coloração escura, fora de dúvida, é desconhecido. Nem sequer saberei explicar a existência de tal faixa de outra forma que a intenção do pintor de acenar a ferida que ocasionou a morte do herói. O mesmo vale enfim também da atadura branca que sobre nossas pinturas circunda o peito e o ombro esquerdo de Memnone<sup>167</sup>. E, de fato, se os artistas queriam indicar a morte violenta dos respectivos personagens, quase necessariamente deviam recorrer a tal meio de expressão. Enquanto que a representação da ferida própria era impossível, porque então teria sido necessário exprimir também os efeitos das feridas produzidos nas respectivas figuras. Já que com tal modo de representação não era a intenção dos artistas, desta forma, tal expediente se oferecia de modo muito cômodo. E pode ser que também o costume da vida real ditava a representação. Conforme o bem conhecido estudo dos antigos de dar ao corpo dos mortos um belo aspecto<sup>168</sup>, não seria um feito estranho, se fosse buscado esconder as feridas nos corpos dos mortos em guerra. O qual uso corresponde perfeitamente com o sentimento dos antigos, bem que ainda eu não tenha conseguido encontrar uma passagem dos autores (antigos) que positivamente testificam a prática.

Mais a esquerda, à frente, encontra-se a figura de um velho com aspecto venerável e, direi, quase sombrio. Seus olhos estão fechados, a cabeça está um pouco inclinada como que para escutar, as mãos, quase com certa ansiedade, tem um bastão. Tal característica é tão clara que quase não se faz adequada recorrer à epígrafe próxima para reconhecer o vulto de Tirésias. A cegueira é expressa com maestria em toda atitude da figura. Na face e,

---

Vergers L'Etrurie pl 21). Desde que a epigrafia na nossa tumba deixa dúvida se a terceira seja f ou c, é bom lembrar que sacia se encontra sobre dois espelhos (Gerhard, op cit. 234 e 359) e sobre um escaravelho (Millin gal. Myth. Pl. 171 bis 602). Cf. Fabretti, op. cit. 49. Todo outro significado tem o nome Evas obvio sobre o espelho publicado por Gerhard op.cit. III, 235, 1 p. 219 e com razão Lanzi no ensaio II p. 224, tomado pelo filho de Eos, vale dizer, Memnone. Cf. Fabretti, op. cit. p. 422s. Ver Annali, 1861, p. 155 ss.

<sup>166</sup> . Mon dell'Inst. VI, 31. Noël des Vergers op. cit, pl XXI.

<sup>167</sup> . Também em Filostrato I 7 Memnone é ferido no peito.

<sup>168</sup> . Cf. Ilias 22,71. 370. 24, 420. Também em Virgílio, Eneida VI 494 o vulto de Deífobo esconde com as mãos os traços dos terríveis ferimentos infligidos pelos aqueus.

especialmente na boca, a qual ângulo está virado um pouco para trás, reina uma expressão melancólica. Também o tratamento das vestimentas é muito bem adaptado ao caráter do personagem. São de uma simplicidade grave e severa; o manto sobre a fronte serve para revelar gradualmente a condição intensa do profeta cego. Correspondem também as cores escolhidas pelo pintor com astúcia: são todas escuras e austeras. O manto é azul escuro com nuances acinzentadas e orla distinta com simples ornamentos brancos e vermelho amarronzado. A túnica é de um amarelo sombrio enquanto que o ornamento da orla mostra as mesmas cores da orla do manto.

Produz um contraste claro de Tirésias com Memnone posto colocado à frente. Ele se apresenta como um belo homem na flor da idade com longos cabelos loiros e barba escura cultivada com elegância. Involuntariamente, lembramos afrente de tal imagem as palavras de Ulisses na Odisseia<sup>169</sup>, onde, contando os acontecimentos para Neotolemo e da vitória reportada a ele sobre Eurípilo, diz deste último:

“χεινον δη χαλλιστοον ιδον μετα Μεμνονα διον”<sup>170</sup>

A expressão do rosto é altiva, a mão direita repousa levemente sobre um bastão, um manto, no qual estão bordados elegantes ornamentos e faces humanas, está apoiado sobre o braço esquerdo e sobre o torso. Todo o conjunto da figura exala vigor, mas, ao mesmo tempo, elegância e, quase direi, moleza luxuriosa. Talvez Polignoto, nas pinturas executada em Delfos dão a Memnone uma característica semelhante. Lá a sua clâmide era bordada- o que Pausânias se refere somente na figura de Memnone- e permitia ver figuras de pássaros interpretadas pelos periegetas para as aves, os quais certos dias do ano visitam a tumba dos heróis e aspergem sobre as árvores que se encontram acima (das tumbas) com a água do rio Aisepos<sup>171</sup>. Parece que a analogia aos soberanos asiáticos, bem conhecida pelos gregos na época de Polignoto, tinha contribuído para introduzir na representação de Memnone conceitos desta espécie. Esta também era um tradição, segundo a qual Memnone não vinha da Etiópia em ajuda aos troianos, mas de Susa na Pérsia, de modo que mais facilmente poderia ser considerado como predecessor do rei dos persas<sup>172</sup>. E de fato, examinando as características da cabeça de Memnone nas nossas pinturas, encontraremos certos conceitos de um caráter,

<sup>169</sup> . Homero, Odisseia XI, 522.

<sup>170</sup> . “Foi ele o homem mais belo que vi, a seguir Memnone divino”. (da edição da Companhia das Letras, tradução de Fernando Loureiro).

<sup>171</sup> . Pausânias, X 31, 5.

<sup>172</sup> Pausânias X 31,7. Diodoro II 22. Também a descrição de Memnone de Filostrato I 7 revela conceitos análogos.

quase direi, oriental que lembra até certo grau o ideal de Baco barbado desenvolvido sob influência de ideias análogas. Observamos a mesma reunião de força e moleza, enquanto a configuração dos lábios, principalmente do inferior é um pouco proeminente e corresponde definitivamente com as cabeças de Baco barbado e diversifica bastante das representações deste conceito nas outras figuras do nosso sepulcro.

Mais à direita, aparecem os traços de um demônio alado. Infelizmente, o estado em que se encontra esta figura não se pode determinar nem ao menos o sexo.

Falta falar dos pequenos seres de forma humana pintados de negro, os quais escalam os ramos das árvores desfolhadas existentes entre Tirésias e Memnone. Alguns deles são seres itifálicos<sup>173</sup>, geralmente suas formas e gestos dão uma impressão bastante grosseira. Devo confessar que não consegui encontrar uma explicação que satisfizesse todos os pontos de vista, mas, para comprovar que fiz o possível para compreender o significado, citarei as conjecturas que me surgiram frente a isso.

Encontrando-se aquelas figuras sobre a árvore colocada entre Memnone e Tirésias, qualquer um pode estar inclinado a coloca-las em relação a um desses heróis e supor uma analogia nas pinturas délficas de Polignoto, as quais, por caracterizar Memnone representado com tipo grego como o rei dos Etíopes, se junta a figura de um mouro<sup>174</sup>. No entanto, tal analogia não é muito convincente, faltando nas figuras, salvo a cor negra, todos os outros signos característicos da raça etíope.

Virgílio<sup>175</sup> poetiza de um olmo existente na antessala do Inferno na qual pendem nos ramos os diversos sonhos. Mas, para explicar desta forma as figuras em discurso, se opõem sua representação grosseira que não corresponde com a descrição do poeta e dificilmente podem atender as características de sonho.

Pode-se pensar também que o pintor afrente daquelas pequenas figuras tivesse a intenção de citar a imensa população de vultos anônimos vagantes no Tártaro. Visto que esse específico “agarrar-se” aos ramos da árvore desta forma pode-se contrapor com uma conhecida passagem de Homero<sup>176</sup> em que compara os vultos esvoaçantes no Inferno. Todavia, não é o tipo daquelas figuras nem seus gestos correspondem com fantasmas

---

<sup>173</sup> . Representações masculinas que apresentam o membro ereto, normalmente relativo aos cultos de fertilidade e prosperidade. (N.T).

<sup>174</sup> . Pausânias X, 31,7.

<sup>175</sup> . Virgílio, Eneida VI 282 ss.

<sup>176</sup> Homero, Odisseia XXIV 6.

nebulosos, como os gregos imaginavam os vultos. Convém melhor os nossos conceitos de *lêmures* ou *larvas* das crenças itálicas<sup>177</sup>, embora o caráter grosseiro atribuído aos *lêmures* na obra de Goethe, na segunda parte de Fausto, ao meu saber não seja testificado positivamente por nenhum autor antigo. E mesmo entre as conjecturas propostas sobre o significado daquelas figuras esta última parece a mais provável, permanece um estranhamento, que o artista querendo demonstrar a imensa população de vultos vagantes no Inferno, ocupasse de tais figuras somente a árvore existente entre Tirésias e Memnone, enquanto aquele afrente do suposto Ajax não há figuras.

Alguns fragmentos de pintura e de epígrafe juntos, os quais sobre a mesma parede se encontram próximo ao ângulo que esta forma com a parede meridional, são muito pouco relevantes para entrar em discussão. São esses incisos na nossa prancha XV n. 3ª e 3b.

A representação de figuras mitológicas existentes no Inferno continua também sobre a parede meridional. Mas, aparentemente das pinturas restantes, eram dispostos os malditos que no Inferno sofriam a devida punição. Se examinarmos o desenvolvimento da pintura da esquerda para a direita, encontramos primeiramente uma asa pintada de azul escuro, fragmento de algum demônio infernal sublinhado pela epígrafe *tupi sispes*. Segue depois outro demônio de aspecto acinzentado que anda a passos velozes. A haste que tem na mão direita provavelmente era o cabo de um martelo, sólido atributo do *Charun*<sup>178</sup> dos etruscos. Imediatamente depois desta figura, a parede avança na forma de pilastra de modo que a calda da serpente que se eleva atrás de *Charun* chega até ao lado mais estreito<sup>179</sup> da parede restante. Daquele lado vemos sentado um jovem que com expressão melancólica no belo rosto olha para trás. Sendo (o personagem) da epígrafe anexa (*These*) declarado por Teseu, não se pode duvidar que o jovem sentado no lado oposto seja *Piritoo*<sup>180</sup>. Ambos se encontram prisioneiros no Inferno por ocasião da tentativa sacrílega que se aventuraram, isto é, o rapto de Proserpina<sup>181\*</sup>.

<sup>177</sup> . Cf. Pers V 185: *nigri lêmures*. Ovídio, *Ibis* 142: *ossea larva*. Sêneca, *ep. mor.* III 3: *larvalem habitum nudis ossibus cohaerentem*. Anth., lat V 33: *maciemque larvalem* (Meyer vol II p.232 n. 1647, 12).

<sup>178</sup> . Todas as figuras se encontram sobre a parede I m do desenho.

<sup>179</sup> . No desenho da tumba o segmento *m-n*.

<sup>180</sup> . *Piritoo*: Herói da Tessália, filho de Zeus e Dia. Foi integrado aos poucos no ciclo de Teseu. Foram juntos ao Inferno na tentativa de subtrair Perséfone, a quem juntos pretendiam desposar. Lá ficaram prisioneiros até a chegada de Herácles, que só conseguiu trazer de volta à superfície Teseu. *Piritoo* permaneceu cativo no Hades. (N.T.).

<sup>181</sup> . Este mito já foi tratado na *Minyas Pausânias* X 28, 2 e mais tarde por *Panyasis* (Paus. X 29,9). *Diodoro Sic.* IV, 63. *Plu. Thes.* 35. *Apolodoro II*, 5,12. *Schol. Aristoph. Que.* 1368. *Virgílio*, *Eneida* VI, 393, 601.617. A cena como Teseu e *Piritoo* vinculam-se está representada em uma ânfora Jatta, *Arch. Zeit.* 1844 p. 15; *Denkm. D.a.k.*

Próximo há um terrível demônio alado o qual, segundo a epígrafe anexa, chama--se *Tuchulcha*. Duas serpentes se erguem sobre sua fronte. Um bico de águia surge do lugar onde na fisionomia humana há o nariz e a boca e que largamente escancarado parece que faz sair um som horrível. O demônio levanta com a mão esquerda sobre a cabeça de Teseu uma serpente agressiva.

A ideia de tais punições infligidas aos malditos no Inferno é bastante antiga. Já no *Axiochos*, diálogo platônico<sup>182</sup>, no qual se descrevem essas punições, recorda os animais que com línguas pontudas dardejam os condenados e as Fúrias que lhes atormentam com tochas. Recorro a tais conceitos ainda com os poetas latinos os quais às vezes aparecem inspirados por representações figurativas análogas as nossas pinturas<sup>183</sup>.

Sem dúvida, sendo a mão direita de Teseu claramente voltada para Piritoo, os dois jovens foram representados em alguma inteiração entre eles, o qual, no entanto, no estado fragmentado das pinturas infelizmente não se pode determinar qual é. Panyasis<sup>184\*</sup> poetizou que foram magicamente amarrados sobre suas cadeiras sem poder levantar-se. Polignoto<sup>185</sup> pintou Teseu sentado na cadeira tendo nas mãos duas espadas, a própria e a de seu amigo e Piritoo, com um olhar melancólico sobre as armas, quase como se pensasse que estas são inúteis no seu infortúnio presente.

Sobre o lado mais longo do relevo<sup>186</sup> está pintada uma mesa sobre a qual estão colocados cinco vasos pintados de cor dourada, em geral. Nos lados da mesa duas ânforas estão simetricamente opostas que, no ombro dos vasos, estão pintados Silenos ajoelhados e tal conceito muito utilizado na arte antiga e ocorre variavelmente modificado também em outros monumentos remanescentes<sup>187</sup>. Uma grande bacia e duas ânforas estão colocadas na frente da mesa. Está perto um jovem copeiro visto de frente com um *colum*<sup>188</sup> na mão esquerda e na direita um *orcio* (vaso bojudo). Enquanto um demônio de compleição muito delicada procede

---

I 68,862. A cena como Héracles busca libertá-los foi reconhecida num relevo: Albani Zoega bassiril.II, 103. Cf. Petersen, Arch. Zeit. 1866 p. 258.

\*Proserpina: deusa dos infernos, em Roma é assimilada à Perséfone grega. (N.T).

<sup>182</sup> . Platão, *Axiochos* XIII, p. 372.

<sup>183</sup> . Virgílio, *Eneida* VI, 605 e 570. Cf, Stat, silv. II, 1,185.

<sup>184</sup> . Pausânias X, 29,9.

\* Panyasis: poeta épico de Halicarnasso do século V a.C. É atribuído um parentesco direto com Heródoto, primo ou talvez tio. (N.T).

<sup>185</sup> . Pausânias X, 29,9.

<sup>186</sup> . No desenho da tumba o segmento *n-o*.

<sup>187</sup> . Museu Pio Cl. VII, 4. Tal modelo os silenos são empregados também no hypostenion do teatro de Baco em Atenas. Às vezes, também as figuras dos bárbaros são compostas da mesma maneira. V. Mus. Pio-Cl. VII, 8.

<sup>188</sup> *Colum*: instrumento culinário, espécie de coador. (N.T).

em direção oposta, tendo na mão esquerda um grande alabastro. Ele levanta a mão direita com o indicador, ao que parece, está esticado- o gesto se refere sem dúvida a figura, destruída agora, que originalmente estava pintada sobre a contígua parede oriental.

Antes de entrar nas particularidades desta representação, temos que buscar como essa possa relacionar-se com as cenas infernais que cobrem as paredes até agora descritas desta câmara. As pinturas da lembrada tumba de Orvieto<sup>189</sup> nos dão o esclarecimento- onde com tal mesa repleta de vasos e semelhante figura do copeiro se encontra imediatamente afrente do trono de Plutão e Proserpina. Aqui a face do copeiro como os seus passos estão voltados para o banquete daqueles que se encontram em meio à vida eterna, cena que está pintada na parede contígua. Como tal analogia bem definida existe, desta maneira não duvido que também a representação correspondente no nosso sepulcro tinha uma relação análoga e que estando destruídas as pinturas da contígua parede oriental, devemos supor o banquete dos bem-aventurados, como está conservado na tumba de Orvieto.

Ao passo que o significado do copeiro é claro, nem sequer é difícil de determinar o caráter do demônio com alabastro. Corresponde as figuras femininas munidas de alabastro e *discerniculum*<sup>190</sup>, as quais, às vezes, inseridas com a epígrafe *Lasa*, o mesmo acontecendo nos espelhos etruscos<sup>191</sup>. Se se aproxima dos banquetantes que havíamos suposto na parede contígua, a intensão do artista não pode ser outra que exprimir, como os bem-aventurados, enquanto gozam dos adornos do banquete, recebem também os preciosos unguentos indissociáveis de toda festa na antiguidade clássica. Os quais vêm administrados não por um ser mortal, mas por um demônio.

O braço esquerdo do copeiro igualmente como do demônio é adornado por uma pulseira, de onde pendem objetos redondos no formato de *bullae*<sup>192</sup>. Ornamentos desta espécie encontram-se ainda nas figuras dos espelhos etruscos<sup>193</sup>.

Para resumir finalmente o conteúdo das pinturas desta câmara, como tínhamos intentado reconstruir, vemos que toda a cena acontece no Inferno. Presidem Plutão e

<sup>189</sup> . Conestabile, Pint. Etrusca descoberta p. Orvieto, prancha XI.

<sup>190</sup> *Discerniculum*: ponteira com a qual as mulheres repartiam os cabelos. (N.T).

<sup>191</sup> . Cf. Roulez, Annali, 1862 p. 181.

<sup>192</sup> *Bullae*: ornamento comum na Itália, principalmente na Etrúria, feitos de metal com formato redondo como um grão de lentilha, formado por duas partes côncavas unidas. De tamanho pequeno, pendurados em pulseiras ou em colares quando de tamanho maior. De significado apotropaico ou honorífico. (N.T).

<sup>193</sup> . Gerhard, op. cit. 83, 86, 117, 164.

Proserpina, como numa tumba de Vulci<sup>194</sup>, os diversos destinos das almas no Inferno são mencionados mediante bem conhecidos personagens mitológicos já desde o antigo na *nekyie* ocupavam um lugar de importância. De um por encontramos os heróis distintos por seu valor ou sabedoria, de outro os malditos que sofrem a merecida punição. As almas daqueles que eram depostos neste sepulcro, gozam dos prazeres que durante sua vida eram mais caros e que a fantasia dos etruscos supunha gozar também no Além, como recompensa pela virtude mostrada na vida terrena.

Uma espécie de nicho realizado na câmara pela qual se passa para entrar na câmara do Inferno apresenta uma pintura muito fragmentada com uma cena da Odisseia, vale dizer, Ulisses enfiando a estaca no olho de Polifemo<sup>195</sup>. Nem a concepção nem a execução é muito bem feita. Especialmente a representação do ciclope aparece muito caricata. Enquanto para representar o corpo, ao que parece, servia como base um tipo “silenesco”<sup>196</sup>, a cabeça com o imenso olho no meio da testa, com orelhas colossais, com o queixo desproporcionalmente pequeno tem um caráter de todo monstruoso e único entre as representações de Polifemo até agora conhecidas. Especialmente se encontra em oposição com a solida representação do ciclope o fato de que o olho único sobre a testa está expresso, enquanto os dois próprios da forma humana foram esquecidos, bem que se vê claramente o pintor ter buscado mitigar a monstruosidade de tal conformação, caracterizando a ação de maneira que doa estaca enfiada no olho de Polifemo a pele frontal vem puxada para trás e cobre desta forma o espaço onde no rosto humano deveriam encontrar-se os olhos. Na pose a figura do ciclope revela qualquer semelhança na maneira na qual Polifemo é representado sobre urnas etruscas que fazem referência ao mesmo mito<sup>197</sup>, de modo que pode pensar-se a um original comum destas figuras. A execução é mal feita, as linhas são muito grossas e privadas de sentimento, o pintor as pinta ora muito largas, ora muito estreitas, arbitrariamente. Sem se deixar determinar pelas particularidades dos conceitos da representação, as cores são dispostas com pouca atenção, ultrapassando mesmo os respectivos contornos. Os pequenos conceitos da representação não oferecem dificuldade para explicação. O objeto quadrado pintado de cinza que se vê no fundo da cena, ao que parece, se refere a pedra com a qual Polifemo fechava a gruta em que morava. Atrás de Polifemo vemos a matéria de seu sustento, muitos carneiros, um dos quais está em cima de uma saliência.

<sup>194</sup> . Mon. dell’Inst. VI, 31ss. Noël des Vergers, L’Etrurie pl. XXI ss.

<sup>195</sup> . A figura de Polifemo se encontra no segmento *f-e* do desenho, a de Ulisses em grande parte no segmento *f-g*, o rebanho do ciclope em *e-d*.

<sup>196</sup> Relativo aos Silenos ou sátiros. (N.T).

<sup>197</sup> . Ver Overbeck Gal. Prancha 31,12.



## II

Nos *Annali* do ano 1863 (p.336), ilustrando as pinturas da tumba de Tarquínia “do Citaredo”, aproveitaram a ocasião para acentuar o desenvolvimento da pintura etrusca até o período no qual a influência grega é tida com firme preponderância. Sr. Brunn<sup>198</sup> na sua publicação sobre as pinturas da tumba Bruschi<sup>199</sup> passou em revista a história da pintura etrusca e, em parte, convém com meus resultados, em parte se opõem. Grande conhecedor da arte etrusca como ele é, a Ciência pode se beneficiar dos muitos frutos de seu trabalho. E para inserir no desenvolvimento da arte as pinturas recentemente descobertas, não posso fazer menos do que sujeita-las à opinião de Brunn e especialmente aquelas que estão em contradição com a classificação por mim proposta, para um exato exame, o qual espero ser um tanto mais útil, enquanto tive a sorte de poder estudar durante repetidas ocasiões em Corneto todas as pinturas conservadas e desta forma, minhas observações se fundam sobre os originais.

Na consideração de qual lugar no desenvolvimento artístico convenham as pinturas recentemente descobertas, me limitarei somente às pinturas tarquineses e em geral deixarei de fora de confronto os achados de outras cidades etruscas. Enquanto as observações de Brunn, isto é, as diversas condições que determinaram a cultura das cidades etruscas individualmente, tendo produzido também uma cadência diversa das respectivas artes, tem uma possibilidade intrínseca e encontra apoio em alguns fenômenos relativos especialmente ao mais antigo período de pintura, bem que, excluindo Tarquínia, nosso conhecimento da arte das cidades individualmente seja muito limitado para poder seguir mais detalhadamente as singularidades de qualquer desenvolvimento. Em todo caso, a nossa pesquisa procederá por uma base mais sólida e será ao mesmo tempo mais clara, limitando-se somente à Tarquínia, local de onde provêm as pinturas que publicamos, enquanto esperamos que novas descobertas anunciando-se na Toscana, nos darão a oportunidade de pesquisar cada vez mais ainda o encaminhamento da arte em algumas cidades da Etrúria.

O mais antigo encaminhamento da pintura tarquinese que até agora temos

---

<sup>198</sup> . O referido artigo está publicado nos *Annali* de 1866, p.422 ss. que pode ser acessado em: <https://ia800205.us.archive.org/4/items/annalidellinsti55instgoog/annalidellinsti55instgoog.pdf>

<sup>199</sup> . Idem.

conhecimento é mediante três tumbas assim chamadas: Do Morto<sup>200</sup>, Das Inscrições<sup>201</sup> e Do Barão<sup>202</sup>. A respeito do caráter e duração deste desenvolvimento a opinião de Brunn vai de acordo com aquela por mim proposta. Encontramos uma arte arcaica na qual o espírito nacional etrusco domina com uma força soberana. Este período, concisamente, correspondentemente pelo seu caráter artístico, chamaremos de toscanico, dura até a arte grega de maneira decisiva influísse no andamento da pintura tarquinese, modificando o caráter nacional ora com mais, ora com menor força e introduz um novo desenvolvimento que se pode tomar como um segundo período. Pode parecer improvável que um desenvolvimento súbito suplantasse aquele antigo, ao invés, a transição de um para outro será adotada pouco a pouco, de modo que não podemos deixar de nos maravilhar de observar em certas pinturas, quase direi, um estágio intermediário entre dois desenvolvimentos. Em todo caso, as pinturas daquelas duas tumbas que publicamos são posteriores às tumbas Do Morto e Das Inscrições. Mais dificilmente se avalia suas relações com a pintura da tumba Do Barão, com razão, declarou Brunn pelas mais recentes entre aquelas até agora conhecidas do primeiro período, de maneira que prefiro deixar estas pinturas fora de comparação.

Em geral, as pinturas do período toscanico representando as cenas, onde especificas figuras permanecem separadas entre si e dispostas quase de modo crítico, as cenas de banquete nas tumbas recentemente descobertas de encontro com suas composições mais variadas, nas quais ainda conceitos singulares se sobrepõem e se cruzam, fazem reconhecer um passo mais avançado em direção à maneira propriamente pictórica. Desta forma, na escolha da cena a ser representada os dois artistas representam a transição ao período subsequente, na qual a mesma cena torna-se a usual decoração da parede oposta à entrada. Outro progresso resulta do exame da característica psicológica das figuras das duas tumbas. A maneira com que na tumba Do Velho é expressa a alegria que o velho aparenta face à bela jovem que está agradavelmente acompanhado, não encontra analogia nas tumbas até agora conhecidas de período toscanico. O fato resulta tanto mais importante, enquanto temos visto que o pintor desta tumba não era muito arrojado, ao invés, aparece geralmente inferior aos artistas que pintaram as tumbas Do Morto e Das Inscrições. Portanto, dificilmente naquela perfeição de característica poderá reconhecer-se uma sua virtude individual, pela qual encabeçasse o desenvolvimento artístico contemporâneo. Sendo assim, devemos supor o

<sup>200</sup> . Mon. dell'Inst. II, 2. Mus. Greg. I, 99. Canina, Etruria marítima, II 82.

<sup>201</sup> . É chamada também por Tumba que olha Tarquinia. Mus Greg. I, 103. Canina, op.cit. II, 87. Hittorff, L'architecture polychrome pl. 19 n. 5. Na obra publicada por Stackelberg e Kestner está em XX ss.

<sup>202</sup> . Também chamada tumba Do meio do Monte vermelho. Micali, storia, tav. 67. Mus Greg. I, 100. Canina, I c. II, 86. Hittorff I. e, pl. 19 n.8. Stackelberg e Kestner tav. XXVIII ss.

reflexo do avanço geral da arte. Também as pinturas da tumba Dos vasos revelam dentro dos limites do estilo arcaico grande aperfeiçoamento nas características dos vários indivíduos. No rosto do homem deitado sobre o leito reconhecemos uma alegria misturada de orgulhosa dignidade. Nos gestos da mulher uma elegância um pouco afetada. Finalmente, nas figuras da jovem e do menino um sentimento muito ingênuo que expande sobre o grupo inteiro, uma espécie de inocência. É verdade que esta característica é ainda ligada e se percebe um pouco atrás um véu do estilo arcaico. Mas, não obstante esta representa um grande progresso em comparação com as pinturas das tumbas Das Inscrições e Do Morto. Igualmente no tratamento do panejamento. Enquanto nas tumbas Do morto e Das Inscrições o panejamento, quando as figuras são representadas com gestos mais agitados, pendem desalinhadamente em torno do corpo. O pintor da tumba Dos Vasos estudou as representações esvoaçantes. Finalmente, junta-se um outro fenômeno muito significativo que me faz atribuir à tumba Dos Vasos Pintados um estágio avançado de desenvolvimento. Enquanto que, havíamos visto como segundo desenvolvimento da pintura tarquinese que segue depois daquele que domina o espírito toscanico, baseia-se sobre a influência decisiva da arte grega. Nas nossas pinturas mostram claramente os traços desta influência. O espírito toscanico que tende a uma direta imitação da natureza está bastante modificado e enfraquecido. É verdade que as roupas são dos antigos etruscos e correspondem àquelas visíveis nas pinturas do período toscanico. As mulheres portam o *tutulus* nacional, as vergonhas dos dançarinos são envoltas por panos-signo claro que o artista não havia apropriado da representação desnuda própria da arte grega que definia o segundo período da pintura tarquinese. Ademais, enquanto a influência grega introduz na Etrúria o uso das coroas de ervas, na tumba Dos Vasos domina ainda o uso das coroas feitas de tecido. De outro lado, examinando os tipos de figuras específicas observamos diferenças encobertas com aquelas visíveis nas tumbas Do Morto e Das Inscrições e reconhecemos claramente o idealismo grego que começa a descompor as formas do sistema nacional. Em nenhum rosto o tipo etrusco apresenta-se com tanta pureza, ao invés, algumas cabeças como aquela do rapaz com o cisne e de um dançarino<sup>203</sup>, aproximam-se visivelmente ao perfil grego. Juntamente para assegurar a relação com a Grécia um positivo fato externo. Digo dos vasos pintados de figuras negras posto sobre a mesa afrente dos dançarinos. Seja que o pintor quisesse representar vasos de fabrica grega importados para Etrúria, seja vasos imitados em oficinas etruscas, em todo caso, a importação de vasos gregos na Etrúria devia proceder, para que um pintor etrusco pudesse representar. Resumindo todos esses fatos

---

<sup>203</sup> . Aquela que dança afrente da inscrição. (Mon. tav. XIII n.2).

chegamos ao resultado que as pinturas da tumba Dos Vasos representam um estágio de transição do período toscanico àquele subsequente embebido da influência da arte grega. Bem que prevaleça ainda o caráter nacional e o sistema das formas próprias ao período toscanico, maneira a qual devemos atribuir mais a este período que o subsequente, não obstante, se vislumbre já os germens do desenvolvimento onde no período seguinte torna-se completo e definitivo. Sob tal ponto de vista este oferece fenômenos análogos às pinturas da tumba do Citaredo<sup>204</sup>, onde prevalecem as características do segundo período, dominando geralmente o sistema de formas desenvolvido sobre influência da arte grega e apresentando somente em algumas figuras, como aquelas dos pugilistas e do flautista, o tipo toscanico.

Um belo episódio deixei de fora da discussão: as pinturas da tumba Do Barão. A sua execução, como posso assegurar depois de um preciso exame do original, é muito medíocre e inferior àquela da tumba Do Morto, Das Inscrições e Dos Vasos Pintados, que as poses das figuras geralmente são bem arranjadas e toda a composição parece bastante harmoniosa. Embora permita-se que a posição tranquila das figuras tenha ajudado o artista a evitar a dureza dos movimentos, como é próprio das pinturas toscanas, creio, não obstante, que Brunn, da sua parte, com razão, havia concluído ser a tumba Do Barão um tanto posterior àquelas Do Morto e Das Inscrições. Tal opinião corresponde também as cabeças de específicas figuras que apresenta a rigidez do tipo toscanico muito amenizada. Confrontando esta pintura com a da tumba Dos Vasos, dificilmente chegaremos a um juízo positivo sobre a sua relação cronológica comum. De uma parte, a individualidade dos dois artistas é muito diferente, porque entre os pintores de quem foram conservadas as obras, aquele Dos Vasos nos parece mais distinto, enquanto o outro parece mais um artesão. De outra parte, o tema escolhido por ambos oferecem muitos poucos pontos de confronto. Na tumba Dos Vasos encontramos uma composição rica de conceitos variados. Na Do Barão, poucas figuras com poses tranquilas, representação que impedia o artista de demonstrar todo o seu saber, mas o impedia, ao mesmo tempo, de cometer erros. É verdade que na tumba Dos Vasos, onde o contorno dos corpos das mulheres é acentuado sob as vestes, é adotado um aperfeiçoamento artístico que na outra tumba falta. É verdade também que as características das roupas na Tumba dos Vasos são muito mais ricas, enquanto as pinturas da tumba Do Barão revelam a simplicidade de um desenvolvimento anterior. Mas a acima mencionada diferença na individualidade dos dois artistas me impedem de estabelecer sobre este fato uma conclusão cronológica positiva. Deixando ainda meu juízo em suspenso faço somente como os tipos do homem deitado sobre

---

<sup>204</sup> . Mon. dell'Inst. VI, VII 79.

o leito na tumba Dos Vasos e aquele com a taça na tumba Do Barão revelam critérios de formação bastante semelhantes. De tal fato provavelmente deve-se concluir que a distância cronológica entre as duas tumbas não é muito grande e que dos dois artistas contemporâneos, um em grau maior tinha se apropriado dos aperfeiçoamentos que sucessivamente se introduziam na arte, enquanto o outro, de individualidade inferior, trabalhava mais nas antigas tradições, conservava a severa simplicidade na característica das roupas. Em resumo, aproveitava menos que o outro do progresso artístico geral.

Enquanto as pinturas da tumba Dos Vasos, na sua particular posição intermediárias, contêm elementos de duas direções artísticas, aquelas da tumba Do Velho mostram claramente o caráter toscanico próprio ao primeiro período da pintura tarquinese, mas representam, como havíamos provado acima, um estágio mais avançado do que as pinturas das tumbas Do Morto e Das Inscrições. Surge no momento a questão: quais são as relações cronológicas entre as pinturas que agora publicamos, se as pinturas da tumba Do Velho, por causa do seu caráter especificamente etrusco, que lhe coloca em estreita relação com as pinturas de puro estilo toscanico, devemos tomar por mais antiga que aquelas da tumba Dos Vasos. Ao passo que, desenvolvendo-se o primeiro período da pintura tarquinese sobre uma base nacional e entrando somente mais tarde a influência grega, podemos estar inclinados a supor que as pinturas da tumba Do Velho, porque privadas de todo traço de tal influência, sejam anteriores àquelas da tumba Dos Vasos, onde se percebem já os traços do novo desenvolvimento. Mas, confrontando as duas respectivas pinturas vemos que este critério não rege por todo lado. Se desta forma compararmos a característica psicológica dos dois pintores, parece que aquela visível na tumba Do Velho seja mais livre e imediata, enquanto na tumba Dos Vasos majoritariamente se percebem os vínculos do estilo arcaico. Malgrado a execução grosseira, os movimentos das figuras específicas na tumba Do Velho aparecem mais livres e leves. O tratamento de alguns conceitos se surpreende pela bem conseguida imitação da natureza. Basta olhar as figuras das galinhas de angola, nas quais a direção característica da cabeça é expressa de forma muito acurada. Enquanto o pintor da tumba Dos Vasos não sabia caracterizar claramente a relação da mão esquerda do homem deitado com a taça, na outra tumba esta dificuldade é superada. Outro progresso se reconhece no tratamento das almofadas e mantas do leito. Enquanto na tumba Dos Vasos estão expressas somente as dobras principais delineadas exatamente com a ponta do pincel e as massas postas entre estes contornos são preenchidos somente com uma tinta, observamos na tumba Do Velho um tratamento mais variado. Uma manta que cai para trás sob o braço esquerdo do homem

deitado não está pintada somente com a cor vermelha, como na tumba Dos Vasos, mas aparece com várias dobras executadas com pincel largo, ora com cor amarronzada ora por negro. Igualmente, sob o braço esquerdo do velho e ao lado da taça se veem diversas faixas vermelho amarronzada pintadas em ziguezague com pincel largo, com o qual provavelmente se queria demonstrar a tessitura do manto.

Embora queira conceder que o ingênuo realismo próprio ao pintor da tumba Do Velho facilitava a imitação da natureza, ao mesmo tempo as bem estabelecidas normas de estilo em que trabalhava, prejudicava a liberdade do outro, certamente com tal ponto de vista não basta para explicar todos os acima citados conceitos de mais livre tratamento visível na tumba Do Velho. E em todo caso, se estas pinturas não são um pouco mais recentes do que aquelas da tumba Dos Vasos, devemos supor ao menos que os dois pintores eram contemporâneos. Ao mesmo tempo em que, de fato, a distancia entre eles não fosse grande pode-se concluir o estreito parentesco que em ambas as tumbas se observa no desenho da musculatura e que do fato de a representação do leito, como do homem deitado em cima, ambos os pintores utilizam dos mesmos esquema. Acerca da mesma época aparecerá também a tumba Do Barão, na qual, como tínhamos visto, oferece elementos de representação análogos àquele da Dos Vasos. Desta fora estamos no estado de poder analisar o último estágio do período toscanico mediante as pinturas de três tumbas, e aprendemos de sua comparação que, enquanto já começava a entrar no desenvolvimento a nova direção imitante da arte grega, alguns artistas, como o pintor da tumba Do Velho, conservam o espírito nacional próprio das obras daquele período, mas sofrem, ao mesmo tempo, a influência do progresso artístico geral e introduziam nas formas do estilo toscanico uma representação mais livre. Sob tais considerações as pinturas da tumba Do Velho oferecem pontos de vista análogos àqueles da tumba de Chiusi descoberta por François<sup>205</sup>, nas quais Brunn, com razão, reconhece uma direção que mantém as antigas tradições toscanicas nas pinturas tarquineses das tumbas Do Morto e Das Inscrições, em épocas relativamente recentes e posteriores<sup>206</sup>. Tal opinião não contradiz o momento do desenvolvimento que a pintura teve depois do primeiro período. Nem mesmo pinturas tarquineses do segundo período faltam traços que atestam a continuação do espírito nacional. Ainda que enfraquecido e não mais tão prepotente como na época antecedente. Isso, não obstante, reagisse talvez contra a influência grega. Na tumba Do

<sup>205</sup> Chiusi-(Tomba della Scimmia) Tumba dos Macacos. Início do século V a. C. Descoberta por Alessandro François em 1846.

<sup>206</sup> . Mon. dell'Inst. V 14-16. Não sei qual passagem do meu artigo menciona Brunn, escrevendo (Ann. 1866, p.431) que tomo estas pinturas quase mais antigas do que o primeiro grupo de Corneto. Antes, declarou decididamente por mais recentes. V. Ann. Dell'Inst. 1863, p. 344.

Citaredo, quais pinturas revelam um sistema de formas grego, algumas figuras são de um tipo decididamente etrusco<sup>207</sup>. Também na tumba Da Corrida Das Bigas<sup>208</sup>, esta que como veremos mais tarde não pertence ao mais antigo segundo período, examinando especialmente a característica das figuras dançantes, reconhecemos conceitos parciais, como era próprio do desenvolvimento toscanico. Ainda, desde o último período da pintura quando a arte tornou-se (segundo a expressão de Brunn) municipal, o elemento nacional por vezes revive e domina o inteiro caráter de certas pinturas, mesmo que seja pouco provável querer negar certa continuidade do desenvolvimento do primeiro período em diante.

Não é apropriado estender-se para provar que as pinturas de que até agora nos ocupamos, representam um desenvolvimento mais antigo daquelas quatro atribuídas por Brunn, igualmente como por mim, no primeiro estágio do segundo período da pintura. Este último, seja por observar o colorido- de que a escala tornou-se mais rica, seja por avaliar o desenho capaz de exprimir maior variedade de conceitos, representando o progresso artístico de maneira tanto palpável que possamos dispensar de relevar específicas distinções.

Embora Brunn<sup>209</sup> concorde comigo em reconhecer estas quatro pinturas como um grupo distinto, ele se opõe quanto à classificação de específicas pinturas propostas dentro deste mesmo grupo.

Tinha proposto estas pinturas seguindo uma ordem cronológica:

- I. Pintura da tumba Do Citaredo<sup>210</sup>;
- II. Pintura da tumba Do Triclínio<sup>211</sup>;
- III. Pintura da tumba Querciola<sup>212</sup>;
- IV. Pintura da tumba Da Corrida das Bigas<sup>213</sup>.

<sup>207</sup> . Cf. Ann. Dell'Inst. 1863, p. 355.

<sup>208</sup> . Atualmente, a tumba recebe o nome de Tomba delle Bighe- Tumba das Bigas.

<sup>209</sup> . Cf. Ann. Dell'Inst. 1866, p. 438 ss.

<sup>210</sup> . Mon. dell'Inst. VI, VII p. 79.

<sup>211</sup> . Foi chamada também Tumba Marcha: Mon. dell'Inst. I, 32. Mus. Greg. I, 10. Canina, op. cit. II, 81. Denkm. d.a.K. I, 335. Guigniaut, rel. de l'ant. p. 155 n. 593c, 593 d. Todas as publicações estão erradas quanto ao mérito do artista que, pela delicadeza da mão era mais o distinto no grupo em discussão e para julgar o posto que convém a estas pinturas no desenvolvimento artístico, são insuficientes.

<sup>212</sup> . Mon. dell'Inst. I, 33. Mus. Greg. I, 104. Canina, op. cit. II, 80. Denkm. d.a.K. I, 335. Guigniaut, rel. de l'ant. p. 155, n. 593 ab.

<sup>213</sup> . Micali, storia p. 68. Mus Greg. I, 101. Canina, op. cit. II, 85. Hittorf, l'architecture polychrome pl. 19 n.. Na obra não publicada de Kestner e Stackelberg a obra ocupa a prancha I ss.

Enquanto Brunn propõe:

- I. Pintura da tumba Da Corrida das Bigas.
- II. Pintura da tumba Do Citaredo;
- III. Pintura da tumba Do Triclínio;
- V. Pintura da tumba Querciola.

Antes de entrar em razões específicas sobre onde se funda a classificação de Brunn, permito-me de propor algumas observações gerais sobre as condições que determinam a arte etrusca no princípio deste período e durante o primeiro estágio, nos quais os elementos nativos lutam agora com a influência grega que somente depois de certa expansão de desenvolvimento ganha a preponderância decisiva.

Quando a arte grega inaugurou o período em discussão, esta não encontrava na Etrúria um terreno virgem. Já existia uma escola de pintores com um distinto estilo toscanico, que formou o primeiro período da pintura. Esta direção não cessou num golpe depois do assalto da influência grega, ao invés disso, vimos que alguns pintores, como aquele da tumba Do Velho, continuavam a trabalhar na antiga tradição e outros, como o da tumba Do Citaredo e da tumba Da Corrida das Bigas reagiam, ao menos parcialmente, contra a influência grega. É verdade que com o andamento deste desenvolvimento o elemento nacional sucumbe quase inteiramente e fica restrito quase somente a característica própria a execução. Mas, por razão do resultado final desse processo não temos o direito de supor que o enfraquecimento do elemento nacional tenha ocorrido passo a passo e com um desenvolvimento francamente descendente.

Mesmo que o grau de vigor do elemento nacional dependia da individualidade do artista certas condições externas que determinavam sua obra, resumindo, pontos de vista que escapam do nosso juízo. Desta forma, se em uma pintura daquele desenvolvimento destacam-se marcas com elementos nativos, este fenômeno sozinho não basta para declará-lo mais antigo que outro mais embebido pela influência grega. Mas devemos pensar a maneira que se operou a influência da arte grega. A arte grega não se introduziu de um só assalto na Etrúria, mas existiam relações contínuas e ininterruptas entre a Grécia e a Etrúria, de maneira que a arte etrusca podia quase acompanhar os progressos da arte grega. Dos meios com que esta



influência agia e dos modelos gregos que estavam à disposição dos artistas etruscos não sabemos nada de certo. Mas sabemos que a importação de vasos gregos pintados era de soberana importância. Ainda que assim dependesse da individualidade e da versatilidade do artista etrusco, quão rápido adotou os específicos progressos dados pela arte grega, podendo acontecer que um artista trabalhasse ainda usando traços de um modelo grego mais antigo, enquanto outro tinha já rapidamente (absorvido) a influência de um desenvolvimento mais livre. Complementando, para complicar ainda mais o andamento da arte etrusca neste período, a riqueza de estilos e de forma produzidas pela arte grega as quais deviam afetar o engenho dos artistas etruscos com impressões muito diversas. Podemos ainda esperar que sob tais circunstâncias alguns artistas faziam progressos só parciais, que alguns para o tratamento de certos conceitos adotavam um método mais recente, enquanto seguiam para a representação de outros (conceitos) a antiga tradição. Desde os primeiros estágios deste período os mesmo temas- cenas de baile e de banquete- repetiam-se, desta forma era quase natural que a composição e a característica destas cenas já estabelecidas fossem talvez conservadas e não sofressem imediatamente a influência de sucessivo desenvolvimento artístico. Em soma, o andamento da arte etrusca nesta época de transição até a vitória decisiva de influência da arte grega não oferece um desenvolvimento orgânico e normal, como é o da arte grega que passo a passo por si mesma produz os específicos progressos, mas é um processo muito complicado, determinado por diversas condições intrínsecas e diversas influências externas. De uma parte, temos a tradição de uma antiga escola toscana e o espírito artístico nacional que conserva certa vitalidade; da outra parte, há a influência da arte grega do qual o rico desenvolvimento não deixa repousar o engenho etrusco sobre um principio estabelecido de representação, mas continuamente reveste-se de novas impressões, de maneira que nem mesmo dentro da direção “*grecicizante*” da arte podemos supor um desenvolvimento continuo e homogêneo. Ao contrário, encontramos ora um desenvolvimento progressivo, ora a conservação de um principio de representação preexistente. Compreende-se quanto permanece difícil estabelecer em tal processo de efervescência a ordem cronológica positiva de obras específicas e geralmente devemos contentar-nos por estabelecer grupos que compreendem certo número de pinturas, mas devemos talvez renunciar por classificar dentro destes grupos as especificas pinturas ou pronunciar ao menos a nossa opinião com alguma reserva, contentando-nos tomar que tais pinturas predominam marcas de desenvolvimento mais avançado, enquanto em outras, a antiga tradição é majoritariamente conservada. Em todo caso, é necessário ponderar bem todo o conjunto das pinturas e não atribuir muita importância a conceitos isolados.

Para propor um exemplo evidente, com qual reserva seja adequado avaliar o emprego dos conceitos específicos que determinam o sucessivo desenvolvimento artístico, vale lembrar a cor vermelha disposta nos lábios e nas bochechas das mulheres nas pinturas em geral do período que nos ocupamos. Tal manejo, sem dúvida, representa um aperfeiçoamento da arte e como tal vem mencionado entre os progressos introduzidos na pintura por Polignoto. Não obstante, isso não oferece um critério absoluto para a cronologia da pintura, pelo contrário, encontramos empregado em pinturas mais antigas, enquanto falta em outras mais recentes. De acordo com minha opinião, Brunn declara que a tumba Do Citaredo é uma das mais antigas e a tumba Querciola uma das mais recentes pelo desenvolvimento em discurso. Malgrado esta relação cronológica dos dois monumentos, vemos que, em geral, no mais antigo os lábios e as bochechas são pintados de vermelho, ao passo que nas mais recentes as bochechas são deixadas brancas. Esta última maneira de representação ocorre também em algumas figuras femininas da tumba de Orvieto, considerada por Brunn- e com razão- mais recente que do grupo (das tumbas) de Corneto em discurso. Em uma tumba de Chiusi, publicada nos *Monumenti* V.17, que segundo a opinião de Brunn pertence mais ao fim que ao princípio do desenvolvimento do arcaísmo avançado, onde a compleição de uma mulher pintada é simplesmente da cor branca da argamassa. A proposta não lembra a cabeça de Proserpina que na tumba Do Inferno aparece privada do vermelho sobre as bochechas, porque o caráter da deusa dos Infernos cabia uma representação pálida do rosto. Em todo caso, a falta da cor vermelha nos rostos das mulheres na tumba Da Corrida das Bigas não prova ser esta tumba, segundo a opinião de Brunn, mais antiga que outras onde encontramos o vermelho. Antes o artista, se também conhecia este aperfeiçoamento da característica do rosto, era forçado por circunstâncias externas a abandoná-lo. Ao passo que o fundo, sobre o qual estão pintadas as figuras dançantes, é vermelho amarronzado do qual os lábios pintados de vermelho não poderiam se destacar de nenhuma maneira; deixados de branco os lábios, naturalmente deveriam deixar de pôr o vermelho sobre as bochechas. É verdade que sobre faixas mais estreitas, onde estão pintados os jogos fúnebres, o fundo é branco. Porém o emprego desta técnica era impossível por razão da pequenez das figuras e porque, adotado sobre estas faixas, isso suscitaria um contraste muito desagradável com a faixa das figuras dançantes.

Outro fenômeno análogo resulta do confronto das diversas maneiras com que são tratados os panos (o panejamento) em torno das coxas dos jovens dançarinos. A mais antiga maneira é aquela que estão representadas nas tumbas do primeiro período, vale dizer, jogados para trás grosseiramente sobre as pernas dos jovens, sem expressão do movimento produzido

pela ação. Tratados de maneira semelhante estão os panos (o panejamento) na tumba Da Corrida das Bigas, fato que, junto com outros, induz a Brunn supor pertencer esta tumba a um desenvolvimento bastante próximo àquele do primeiro período. Mas, ninguém poderá negar, nem mesmo Brunn, ser a tumba Dos Vasos Pintados mais antiga que aquela da Corrida das Bigas. Porém, na tumba Dos Vasos se reconhece um progresso na representação do conceito em discussão, tendo o pintor estudado para representar os panos (panejamento) esvoaçantes. Tal confronto fornece outras provas evidentes que específicos pintores talvez não faiam usos de progressos já introduzidos na sua arte, mas seguiam convencionalmente uma representação mais antiga e, portanto, talvez a falta de certos progressos não ofereça critério infalível do antigo desenvolvimento.

Passando agora ao exame da classificação das pinturas proposta por Brunn não posso concordar com meu respeitado mestre, se ele atribui às pinturas da tumba Da Corrida das Bigas ao mais antigo posto e todo grupo, ao invés, mantenho minha opinião que esta juntamente com a tumba Querciola, está entre as mais recentes. Limitarei minha defesa em primeiro lugar a demonstrar que as pinturas da tumba Da Corrida das Bigas representam um estilo mais recente do que da tumba Do Triclínio. Tal resultado surge da comparação do fazer artístico dos dois pintores. Todo o fazer artístico visível na tumba Do Triclínio revela um caráter próprio a um desenvolvimento mais arcaico que luta com dificuldade na representação de conceitos específicos. Contudo o pintor, pelo sentimento do belo e a delicadeza da mão, sem dúvida ocupa o primeiro lugar no grupo do qual nos ocupamos, à medida que os contornos são plenos de sentimento e de um refinamento estupendo, ao mesmo tempo os planos são preenchidos com as respectivas cores de maneira exata e harmoniosa: ainda mais, toda esta habilidade revela claramente o estudo meticuloso e- quase podemos dizer- ansioso empregado pelo pintor, como também os movimentos de específicas figuras, mais ou menos rígidas, faz reconhecer o esforço que o artista devia fazer para exprimi-lo. Outro tratamento se vê na tumba Da Corrida das Bigas. O pintor maneja o pincel com extrema franqueza O fluxo das linhas é ligeiro e harmonioso, mais do que na tumba Do Triclínio a ideia a ser exprimida corresponde com o meio de expressão. Enquanto o pintor da tumba Do Triclínio se poderia repreender por um estudo exageradamente meticuloso, o outro pintor peca pela ligeireza e – quase direi- pelo descuido do trabalho. Não temos a impressão de um artista que se fatiga para encontrar as formas para suas ideias: ao contrário, um artista perfeitamente padronizado pelos meios de expressão. É claro que examinando só as figuras dançantes, ao primeiro aspecto podemos ficar inclinados a atribuir as pinturas a um desenvolvimento relativamente antigo.

Desta forma, também Brunn reconhece no *tutulus* com os quais estão cobertas as cabeças das dançarinas um avanço de arcaísmo. Além disto, também o tratamento das vestes esvoaçantes entorno das pernas destas figuras em geral se aproxima daquele visível na tumba Dos Vasos Pintados que representa um estágio intermediário entre o primeiro período e aquele do qual ora nos ocupamos. De outra parte, se examinarmos as cenas referentes aos jogos fúnebres pintados sobre faixas mais estreitas, encontramos uma riqueza de poses, uma variedade de conceitos, em suma, uma capacidade artística da qual na tumba Do Triclínio não se encontra traço. Por exemplo, olhando no grupo dos lutadores, a figura do que está caído. O desenho da perna esquerda e do pé virado permite ver a sola, aquele da cabeça representada inclinada certamente oferece marcas de um desenvolvimento mais avançado. Adiciono ainda a cabeça de um dos espectadores que se apresenta de frente, a perna direita do jovem pintado sob o teto, virada para frente, a análoga representação de um jovem ajoelhado sob o palco dos espectadores, onde ainda o pé é encurtado. Qualquer um que tenha ponderado estes conceitos, certamente surgirá a dúvida se as misturas arcaicas evidentes nas figuras dançantes são genuínas. De fato, se com o olhar exercitado mediante o exame das representações dos jogos fúnebres, voltamos às figuras dançantes, chegamos ao resultado que o caráter arcaico se limita somente a conceitos acessórios, enquanto a composição das figuras acusa um desenvolvimento relativamente avançado. Em todo caso, os seus movimentos são menos rígidos e mais harmoniosos que na tumba Do Triclínio. Nem sequer o tratamento arcaico que o pintor deu em geral aos panejamentos, é consequentemente observado. De fato, na figura da flautista, onde a túnica quase tomada pelo vento esvoaça entorno da perna e o véu se infla atrás das costas, reconhecemos claramente um tratamento mais livre que forma um palpável contraste com a característica empregada em geral naquelas figuras. Igualmente, a representação do corpo retorcido da flautista e de um dançarino visto de trás acusa uma liberdade de desenvolvimento que nos veta de reconhecer na assim dita mistura arcaica, o estilo habitual do artista. Em todo caso, a característica das figuras não é consequentemente arcaica, faz transparecer, bastante claro, conceitos de mais livre desenvolvimento. As condições que ocasionam o parcial tratamento arcaico estão subtraídas do nosso juízo. Pode ser que a antiga tradição no representar das figuras dançantes talvez conservasse mais força, porque tais figuras já do primeiro período em diante muitas vezes foram reproduzidas e o artista na sua representação poderia sofrer quase involuntariamente a influência de tipos já antigamente estabelecidos. Mas é possível também que a reunião das cenas de jogos fúnebres com as de dança determinava para o artista a característica em discurso. Desde que nas representações dos jogos fúnebres havia por copiar a realidade, desta forma, talvez no

interesse da harmonia do conjunto, ainda na característica das figuras dançantes afastou-se da representação ideal que a influência grega em geral tinha introduzido nesta cena e fez uso de tipos fornecidos em rico número do desenvolvimento anterior. Mas em todo caso, não copiou fielmente, em geral imitou somente a característica externa, enquanto modificava a sua pose no senso de um desenvolvimento mais livre. Em suma, procedeu com um método que quase podemos dizer eclético.

Reconhecido uma vez similar característica na representação das figuras dançantes, não se pode fazer caso de encontrar nas análogas figuras da tumba Do Triclínio, conceitos parciais que acusam um desenvolvimento mais avançado. Não contaria entre estes conceitos, o vermelho disposto nas bochechas ou sobre os lábios das mulheres porque o emprego deste artifício na tumba Da Corrida das Bigas era vetado por circunstâncias externas acima expostas. Mas, o tratamento mais delicado das vestes, como de bom grado atribuo a Brunn, de fato representa um desenvolvimento mais avançado daquele que aparece na tumba Da Corrida das Bigas. Tais conceitos isolados ademais não provam nada oposto ao conjunto dos fatos acima expostos. De fato, se limitarmos a comparação às figuras dançantes pintadas nas duas tumbas e se tivermos em conta os conceitos nos quais o pintor da tumba Das Bigas se afasta da característica arcaica, desta forma reconheceremos claras marcas que provam dispor este último pintor de representação mais livre. Basta verificar o desenho da flautista e o tratamento de suas vestes e a figura dançante acima citada que vem representada por trás.

A tumba Do Citaredo contém elementos análogos àqueles da tumba Dos Vasos Pintados e Da Corrida das Bigas. Enquanto o fundo distinto com árvores, têrias<sup>214</sup> e clâmides<sup>215</sup> conjuntamente na tumba Dos Vasos e na Do Citaredo é tratado de maneira semelhante, a representação das túnicas esvoaçantes das mulheres em geral correspondem em todas as três tumbas. Assim, ninguém negará que a tumba Do Citaredo seja mais recente que aquela Dos Vasos desta forma, resta estabelecer o posto que convenha a cerca da tumba Da Corrida da Bigas e em geral aqueles do segundo período. Brunn, salientando a liberdade na representação da dançarina, o vermelho sobre as bochechas, o penteado dos cabelos soltos, declara que a tumba Do Citaredo por mais recente daquela Da Corrida Das Bigas. Mas também que sua comparação se limita somente às figuras dançantes pintadas nas duas tumbas, embora tínhamos provado acima serem as figuras dançantes na tumba Das Bigas tratadas por

---

<sup>214</sup> . Têrias: termo da arquitetura para designar uma faixa que na ordem dórica separa a arquitrave do friso. (N.T).

<sup>215</sup> . Clâmide: túnica curta afivelada no ombro. (N.T).

um arcaísmo convencional, pelo qual não se pode concluir a antiguidade daquela tumba. De outra parte, a tumba Do Citaredo evidencia dois fatos dos quais se pode concluir com qualquer probabilidade, apresentar esta um desenvolvimento anterior àquele visível na tumba Da Corrida das Bigas e em geral nas tumbas do período em discussão. Embora, o ornamento em forma de altar pintado sobre a parede oposta a entrada sob o teto, na tumba Do Citaredo é tratado de maneira muito simples quase como nas tumbas do período toscanico, enquanto em todas as outras tumbas do estágio do qual agora nos ocupamos, isso é mais artificialmente composto. Ademais, em todas as tumbas, salvo a Do Citaredo, todas as figuras dançantes estão ornadas com coroas de folhas ou de flores. Na tumba Do Citaredo, este ornamento falta em muitas figuras, de qual fato pode se concluir que quando esta tumba foi pintada o uso destas coroas não havia ainda tornado comum. Evidente a relação que intercede especialmente entre a tumba Do Citaredo e aquela Do Triclínio, Brunn corresponde com a opinião por mim proposta. Que esta última seja mais recente, conclui-se ainda pelo fato de que, enquanto na Do Citaredo todas as extremidades são representadas de perfil, na tumba Do Triclínio os pés de uma dançarina é visto de frente.

As pinturas da tumba Querciola nos oferecem um semelhante e, ainda mais palpável, contraste como aquele da tumba Da Corrida Das Bigas, sendo as cenas de caça e combate de um estilo muito mais livre do que os dançarinos. Não se pode duvidar assim que também que o caráter arcaico destas últimas figuras seja somente convencional. Em todo caso, aquilo que se conclui da cena de caça e de combate, estas pinturas, como concorda também Brunn, devem contar entre as mais recentes do grupo em discussão. Quais são suas relações com aquelas da tumba Da Corrida das Bigas, não arrisco decidir positivamente, sendo sua parte mais característica, aquela que mostra a caça e o combate, está inteiramente desbotada. Mas, o que se pode concluir das gravuras, parece de fato que todo o fazer artístico seja mais livre e mais avançado daquele visível nos jogos fúnebres da tumba Das Bigas e desta forma, voluntariamente mudarei o posto atribuído na minha classificação e porei em último lugar ao invés do penúltimo.

Passemos agora a decoração da tumba Do Inferno. Reconhece-se ao primeiro golpe de vista que as três câmaras forma pintadas por mãos diversas e que a primeira a partir da entrada, representa entre as três, o desenvolvimento mais antigo. Embora ainda nas mais recentes pinturas do grupo até agora tratadas, observa-se certas marcas de uma arte ainda ligada, que encontra-se em meio ao livre desenvolvimento. O artista sabe desenhar perfeitamente os olhos de perfil, sabe representar o escorço das extremidades (pés e mãos) e

de outras partes, sabe adaptar livremente e harmonicamente a forma com a ideia para exprimir-se. É verdade que o contraste entre as cores nas pinturas não está desenvolvido de maneira ampla e determinada. Contudo, parece certo que o artista tinha conhecido tal meio de expressão artística, mas havia usado moderadamente, porque na tumba subterrânea e escassamente iluminada um excessivo emprego de contraste das cores não seria favorável ao conjunto da pintura, antes, nos teria confundido as diversas tintas. Também foi avaliado por Brunn<sup>216</sup> a respeito das pinturas da tumba de Orvieto acima citada as quais também em certas marcas externas, como no aspecto das nuvens entorno da cena do banquete infernal, correspondem com as nossas e os argumentos alegados por ele como prova podem ser usados também nas nossas pinturas tarquinesas. Ao passo que, por assim dizer, os reflexos da pintura com contrastes são reconhecidos distintamente. Enquanto que nas pinturas mais antigas todas as linhas foram feitas propriamente com a ponta do pincel, o nosso artista se serviu de variado manejo do pincel, ora reforçando, ora afinando e consegue, desta forma, indicar as formas arredondadas dos corpos e a profundidade das dobras. Talvez, como no caso de Caronte<sup>217</sup>, junta-se ainda algumas linhas grafadas ligeiramente para realçar ainda mais as modulações da forma. No mesmo propósito aqui e lá, como especialmente na mesma figura de Caronte, o preenchimento do seu corpo é diferenciado com linhas grafadas ou pontilhadas. Não faltam algumas sombras executadas com pincel largo, como se vê no pescoço do homem deitado no leito<sup>218</sup>. Parece também que o artista tinha noção da prática de aplicar tinta luminosa sobre a cor do fundo como podemos concluir da veste da mulher com coroa de louros, sendo a parte sobre a qual reflete a luz, deixada em branco, enquanto os outros são completados por linhas grafadas<sup>219</sup>. É verdade que todos esses meios não são utilizados com igual resultado em todas as partes das pinturas, em todo caso, isto que se vê basta para convencer-se que o artista de fato tinha noção dos contrastes de cor, mas optou, pela razão já mencionada acima, de fazer pouco uso do recurso.

As pinturas da câmara onde está representado o Inferno, podemos ver um desenvolvimento ulterior. Por um lado, reconhecemos um aumento da influência grega no fato que os mitos gregos tenham encontrado entrada na pintura sepulcral etrusca. E não erraremos supondo que ainda grande parte dos conceitos é modelada pela arte grega. De outra parte, também os meios de expressão artística cresceram. É verdade que em relação a esta

---

<sup>216</sup> . Ann. Dell'Inst. 1866, p. 737.

<sup>217</sup> . Mon. dell' Inst. IX, p. XIV n. 4 Cf. fac-símile XIVb.

<sup>218</sup> . Mon. dell' Inst. IX, p. XIV, n. 2.

<sup>219</sup> . Mon. dell' Inst. IX, p. XIV n. 5.

última observação, nem mesmo aqui reina uma harmonia perfeita no tratamento de todas as partes das pinturas. Destacando somente os mais palpáveis contrastes, as figuras de Plutão, Proserpina, Gerião e Caronte revelam um emprego de contrastes de cor excessivamente desenvolvido. Especialmente na figura de Plutão os contornos das formas estão expressados muito decisivamente, enquanto outros, como Tirésias, Memnone, dos copeiros, dos demônios com alabastro<sup>220</sup> são tratados com maior simplicidade. Encontramos também maneiras diversas de tratar o mesmo conceito. Por exemplo, os cabelos do copeiro e do assim denominado demônio foram desenhados propriamente com a ponta do pincel, enquanto o cabelo de Gerião e a barba de Plutão foram pintados com pincel largo e tratados de uma maneira propriamente pitoresca. A primeira vista de tais fenômenos supus que muitas mãos trabalharam nas pinturas desta câmara. Mas, depois de um exame mais exato me convenci que tal suposição não é bastante fundamentada à medida que aquela diversidade de tratamento encontra-se em figuras que estão em estreita relação e também na mesma figura. Desta forma, nos cabelos de Teseu prevalece o desenho, enquanto naqueles (os cabelos) de Piritoo é tratado de modo mais pictórico. Igual diferença se observa na figura de Memnone em relação aos cabelos e barba. Desde que é impossível supor nestes casos o trabalho de artistas diversos, assim parece provável que o mesmo pintor executou todos os afrescos da câmara e sendo a discrepância de tratamento se explique do fato que o artista se encontrava em meio a dois princípios, assim a arte do tempo em que trabalhava, tinha já desenvolvido todos os meios pictóricos e este (o pintor), forçando-se a um tratamento mais simples, ora mais ou ora menos sofreu a influência da maneira (do modo de fazer) dominante. Às vezes, parece que o tratamento melhor acabado das figuras fosse ocasionado por fatores externos. Tal caso provavelmente supõe-se da parede onde está pintado o casal real e Gerião. Sendo as nuvens que cobrem o fundo executadas com mais cores, azul, cinza, marrom e amarelado, parece que tal circunstância tinha induzido o artista a executar um acabamento melhor nas figuras para realçá-las do fundo sobre o qual estão pintadas.

Mas não há muita diferença entre estas figuras e aquelas da primeira câmara. O estilo em geral é o mesmo e somente o emprego dos contrastes nas pinturas da segunda câmara é mais desenvolvido. O mesmo acontece na comparação com as pinturas da Orvieto. Embora apresente na maneira do desenho, na particular indicação dos contrastes das cores e na característica das nuvens correspondentes com pinturas da primeira câmara, existem pontos de vista que se aproximam ainda mais àqueles da segunda. Havíamos já mencionado que as

---

<sup>220</sup> . Alabastro: pequenos vasilhames feitos com alabastro, pedra calcária de cor branquíssima (N.T).



pinturas de Orvieto como aquelas da segunda câmara da tumba de Tarquínia representam a mesma ideia, vale dizer os defuntos que participam do banquete em frente a Plutão e Proserpina. Ademais, encontramos uma analogia palpável na representação de pequenos conceitos. A figura de Plutão em ambas as tumbas é idealizada e caracterizada de maneira bastante semelhante. O que nos leva a pensar certamente que ambas as figuras foram desenvolvidas sobre base do mesmo modelo. Os ornamentos das vestes de Proserpina são idênticos em ambas as tumbas. Reunindo todos estes pontos de vista chegaremos ao resultado que as tumbas aqui discutidas pertencem ao mesmo desenvolvimento artístico, apresentando particulares estágios pouco distantes entre si. Como quase sempre acontece, vemos também aqui que os pintores tarquineses tinham apropriado o espírito da arte grega mais profundamente que outros, frente às pinturas de Orvieto percebemos mais o que era feito por mãos etruscas.

Desta forma, as pinturas das câmaras até agora tratadas completam uma notável lacuna do nosso conhecimento sobre a pintura tarquinese. Essas são as primeiras pinturas que veem à luz da necrópole de Corneto, as quais representam com exagerada pureza a tradição do estilo grego livre e tendente ao belo ideal. Provamos, portanto, que a decadência da pintura em Tarquínia não é contemporânea à entrada da arte livre, mas que começava somente depois de certo avanço deste desenvolvimento. Tal julgamento corresponde também às pinturas do sarcófago recentemente descoberto, que estilisticamente se aproxima muito àqueles da segunda câmara de nossa tumba.

As pinturas da terceira câmara, sem dúvida, são as mais recentes e se afastam dos até agora tratados, mediante um longo avanço de desenvolvimento. Embora as pinturas do Inferno façam entrever uma decisiva tendência para o belo ideal, enquanto também figuras mitológicas, das quais as características indicavam uma representação horrível, como no caso de Gerião, são embelezadas e magníficas nas pinturas referentes à *Kyklopeia*<sup>221</sup> domina um pronto realismo e, na figura de Polifemo reconhecemos claramente a predileção que o pintor tinha pela característica de uma feiura monstruosa. De outra parte, malgrado a execução grosseira, reconhecemos assim em confronto com pinturas do Inferno um grande progresso na capacidade de representar as coisas de maneira correspondente à natureza. Os contrastes de cores pintados com pincel largo exprimem perfeitamente a rotundidade das formas; a coxa esquerda de Polifemo está encurtada segundo as leis de perspectiva; a estaca enfiada no seu

---

<sup>221</sup> *Kyklopeia*: relativo ao embate entre Odisseu e o ciclope Polifemo, narrado na Odisseia. (N.T).

olho está representada com grande realismo. Se o pintor domina grosseiramente os respectivos meios de expressão, podemos, contudo concluir que na época em que pintava, havia um desenvolvimento da arte capaz de copiar a natureza de maneira muito característica, desenvolvimento este influente também sobre as pinturas sepulcrais. Como havíamos visto, que no desenvolvimento antecedente todo progresso dependia estritamente da arte grega, assim também aqui podemos reconhecer a influência de um estágio bem distinto desta arte. Foi a arte de Alessandro Magno em diante que trocou o belo pelo característico. Tal direção artística transportada para Itália encontrou o terreno muito propício; ao passo que tenha encontrado o espírito artístico nativo o qual por sua origem tendia a uma pronta imitação da natureza e, apesar de enfraquecido do idealismo grego que ultimamente tinha determinado o andamento da arte etrusca, não obstante conservava certa força de vitalidade. Desde que este último desenvolvimento da pintura tarquinesa já foi caracterizado por Brunn<sup>222</sup>, desta forma bastam poucas palavras para colocar sobre a pintura de Polifemo. Apesar de execução bem inferior, mostra um tratamento muito semelhante ao visível nas figuras tidas como Atlante<sup>223</sup> na tumba Do Tifão<sup>224\*</sup>. Que de sua parte revela uma estreita equivalência com a tumba descoberta pela condessa Bruschi, correspondendo os ornamentos formados pelas faixas de ondas e pelos golfinhos pintados acima e correspondem também ao modelo de cortejo representado em ambas as tumbas. Desta forma, não estaremos errados se atribuirmos as três pinturas a um grupo distinto. A característica acima analisada da pintura de Polifemo corresponde com a opinião de Brunn, que reconhece no último desenvolvimento da pintura tarquinesa uma decisiva decadência. Apesar de que as pinturas da tumba do Tifão tem um nível mais elevado que outras, juízo este que vale pela execução e ainda mais pela composição da pintura. De uma parte, o realismo próprio da arte grega que em grande parte determinava o desenvolvimento em discussão, devia exercer uma influência danosa para mais pontos de vista. O talento etrusco, tendente por si mesmo a uma pronta imitação da natureza, chegou a um desenvolvimento livre e capaz de exprimir as características de todos os temas óbvios aos olhos do artista, por não ultrapassar em um realismo incontido, mais do que nunca precisava da correção de modelos estilísticos bem estabelecidos. Por outro lado, as mudanças na situação política de Tarquínia com o passar do tempo necessariamente iriam influir na arte. De uma cidade independente e grande centro da civilização etrusca, Tarquínia torna-se cidade provincial e correspondentemente a tal situação também a arte adquire um caráter que Brunn

<sup>222</sup> . Ann. Dell'Inst. 1866, p. 436 ss.

<sup>223</sup> Atlante: também conhecido por Atlas. Foi condenado por Zeus a sustentar nos ombros o globo terrestre. (N.T).

<sup>224</sup> . \*Tifão: filho de Gaia e Tártaro. (N.T). Mon. dell'Inst. II, 3,4.

chama de municipal. Como justamente apresenta a mesma conduta, o desenvolvimento do qual falamos oferece os mais variados elementos. Às vezes os artistas reproduzem conceitos da arte grega, em monumentos comuns, como no sepulcro descoberto no terreno Querciola<sup>225</sup>, se apresenta de novo o espírito etrusco. Algumas representações ocupam um lugar um tanto peculiar. Digo os cortejos pintados na tumba Do Tifão e aquela descoberta pela condessa Bruschi<sup>226</sup>. Apesar de terem introduzido figuras da demologia nativa, não obstante não se pode sustentar que estas pinturas no seu conjunto tenham um caráter especialmente etrusco. Em vez, se queremos compara com outros monumentos, direi que estas se aproximam ao caráter das cenas escatológicas que se encontram nos relevos dos arcos triunfais romanos. Sob este ponto de vista, estes merecem particularmente nossa atenção. São os monumentos mais antigos que apresentam uma direção artística que foi desenvolvida mais ricamente no primeiro século do Império. Ademais, enquanto em outras partes esta direção é apresentada somente na escultura, as pinturas tarquinesas são os únicos monumentos que dão uma ideia da maneira com a qual a pintura, especialmente na ocasião de triunfo e outras festividades públicas, tratava dos temas análogos tomados da realidade.

---

Desde que não foi possível publicar as pinturas com policromia, me resta dar o elenco de cores adiado até agora para não interromper o curso de minha exposição.

### **Tumba Dos Vasos Pintados (prancha XIII)**

Parede oposta à entrada (prancha XIII, n.1): os mantos do leito, os epiblemas<sup>227</sup> das duas figuras femininas, os sapatos do rapaz e da jovem são vermelhos. As túnicas das duas figuras femininas são levemente pintadas de amarelo claro; o ornamento na forma de altar sob o teto é marrom; com a mesma tinta, mas um pouco mais pálida são pintadas também as

---

<sup>225</sup> . Ann. Dell'Inst. 1866.

<sup>226</sup> . Mon. Dell' Inst. VIII, 36.

<sup>227</sup> V. nota 14.

serpentes nos cantos e o cão embaixo do leito; o peito dos cavalos marinhos é vermelho e o resto desta figura amarelada; as têniass<sup>228</sup> aplicadas no fundo são vermelhas, os objetos em forma de pérolas que circundam são ora negros, ora marrons; a clâmide na árvore é amarela claro com contorno azul; os troncos das árvores são vermelhos e as folhas verdes.

Parede à direita da entrada (prancha XIII, n. 2): fundo dos vasos sobre a mesa, clâmide dos dançarinos com taça, epiblema e sapato da dançarina são vermelhos; taça na mão do dançarino e cratera no meio da mesa são de amarelo claro; árvores, tênia, clâmide pendurada, como sobre a parede oposta à entrada (a mesma cor); a túnica da dançarina hoje aparece acinzentada, mas parece que originalmente fosse amarelada.

Parede esquerda da entrada (prancha XIII n. 5): clâmides, botas, sapatos dos dançarinos- vermelho; da mesma cor o manto da dançarina; *tutulus* e castanhola da dançarina- amarelo; a túnica de cor semelhante, mas já empalidecida; objetos acessórios ao fundo, como sobre a parede oposta (mesma cor).

Parede de entrada (prancha XIII, n. 7): túnica da musicista- vermelho.

## **Tumba Do Velho**

Com cor vermelho amarronzado são pintados o manto da mulher, a coberta do leito, as têniass aplicadas na parede do fundo e o fundo dos ornamentos do teto (prancha XIV, n. 1b), de amarelo claro o leito, a túnica, o *tutulus* da mulher, a taça na mão do homem e a *bullae* da tênia aplicada no fundo, de azul escuro a orla do colchão, a orla do ornamento em forma de altar no teto, os ornamentos em forma de coração sobre o mesmo teto (prancha XIV, n. 1b). Os corpos dos leões, o ornamento em forma de altar e as galinhas de Angola em geral são pintados com a mesma cor e com partes despidas das figuras viris. As cabeças dos leões são vermelho violáceo, as partes da crina que se atacam, azul.

---

<sup>228</sup> V. nota 31.

## Tumba Do Inferno

Primeira câmara (prancha XIV, n. 2); as vestimentas são em geral brancas com leve tinta amarelada; o escudo é amarelado; de cor marrom são os epiblemas da mulher, os ornamentos do leito, os troncos e os ramos das árvores; o cabelo do homem é loiro, dos rapazes é negro, o das outras figuras são marrons.

Prancha XIV, n. 4: a compleição de Caronte é cinza esverdeada, suas asas onde se juntam no ombro são amarelas, as penas ora vermelhas ora cinza esverdeada; a túnica é branca com orla e cintura vermelha; amarelas são as faixas entorno do peito e o corpo das serpentes, enquanto a crina (de Caronte) é vermelha; marrom são o cabo do martelo e as botas.

Prancha XIV, n. 5: as roupas da jovem são amarelas levemente distintas do branco, a orla marrom; os ornamentos do leito marrom. A moldura de folhagem que fecha as pinturas acima permite ver variadamente folhas marrons, azul escuro e verde claro.

Segunda câmara: (prancha XV, n.1): Plutão está vestido com manto marrom com forro avermelhado e orla violácea escura; insígnias caninas sobre a cabeça são cinza distintas com tinta branca e amarelada; a serpente na esquerda é cinza. Proserpina veste hábito branco com ornamento marrom; seu cabelo é loiro, as serpentes intercaladas dentro, azuis. A couraça de Gerião é branca distinta com leve tinta azulada (prateada?), o escudo e as perneiras amarelada com sombra marrom (bronze?); a túnica é amarela e munido entorno do braço de três orlas: vermelha, branca e azul-claro, enquanto a orla inferior se compõe de uma faixa branca e uma outra azul clara. As asas do demônio feminino que segue mais para a esquerda são parte avermelhada, parte branca. As nuvens no fundo são pintadas com diversas tintas: branca, azul escuro, azul claro, cinza, amarelo.

Prancha XV, n. 2: Suposto Ájax (ver na descrição da tumba); idem para Tirésias; Memnone veste manto branco com contraste de cor amarelada; a orla é vermelha, os ornamentos bordados em cima, amarelo.

Prancha XV, n. 4: Caronte é de compleição cinza com sombreado azul; veste túnica vermelho amarronzada com luzes amarelas sobrepostas; a serpente direita é amarelada, pontilhada de marrom e vermelho, a barba da serpente é azul.

Prancha XV, n.5: Vestes de Teseu e *Piritoo*, amarelas; *Tuchulcha* veste túnica vermelho amarronzada; o fundo das asas é amarelo, enquanto as penas são pintadas de preto, brancas e azuis.

Prancha XV, n.6: Vasos sobre e entorno da mesa, amarelos com sombreado vermelho amarelado (bronze dourado?); os braceletes das duas figuras jovens e o *colum* do copeiro, amarelo; o jarro acinzentado (prateado?); as asas do demônio são, na parte superior, amarelas com pontos avermelhados e, na parte inferior, azul com manchas negras.

### ***Kyklopeia***

Prancha XV, n. 7: Barba de Polifemo acinzentada; a estaca enfiada no olho é esverdeada com contrastes pretos; os carneiros brancos com tinta amarelada.

W. Helbig.

(fim da tradução de *Dipinti Tarquiniese*)

---

